Poetica genurilor literare

LITERE

Scanned with OKEN

Florica Bodiştean este conf. dr. la Facultatea de Ştiinţe Umaniste şi Sociale a Universităţii „Aurel Vlaicu" din Arad, titular al cursurilor de teoria literaturii, literatură comparată şi stilistica textului poetic; doctor în filologie din 2000. A publicat: *Marin Preda sau despre complexele creaţiei*, *O teorie a literaturii*, *Poetica genurilor literare*, *Literatura pentru copii şi tineret dincolo de „story"*. La editura Institutul European a apărut în anul 2008 volumul *O teorie a literaturii* (ediţia a II-a).

Florica Bodiştean, *Poetica genurilor literare* (ediţia a II-a revăzută şi adăugită)

© 2009, Institutul European Iaşi, pentru prezenta ediţie

INSTITUTUL EUROPEAN, editură academică recunoscută de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Învăţământul Superior
Iaşi, str. Lascăr Catargi nr. 43, 700107, OF. P. 1, C.P. 161
www. euroinst.ro; euroedit@hotmail.com

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BODIŞTEAN, FLORICA
Poetica genurilor literare / Florica Bodiştean – Ed. a 2-a, rev. şi adăugită – Iaşi: Institutul European, 2009
Bibliogr.
ISBN 978-973-611-651-3

821.135.1.09-1/.-3

Reproducerea (parţială sau totală) a prezentei cărţi, fără acordul Editurii, constituie infracţiune şi se pedepseşte în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

1. E literatura clasificabilă? Genurile literare / 9
1.1. Delimitări conceptuale / 10
1.2. E pertinentă o teorie a genurilor literare? / 12
1.3. Mecanismul evoluției genurilor / 17
1.4. Momente istorice în teoria genurilor / 18
1.4.1. Antichitatea / 18
1.4.2. Evul Mediu și Renașterea / 22
1.4.3. Secolele al XVII-lea și al XVIII-lea / 23
1.4.4. Poziția romanticilor / 25
1.4.5. Direcția scientistă / 27
1.4.6. Teoria formalistă a genurilor / 28
1.4.7. Genurile în teoria literară a celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea / 28
1.5. Puncte de vedere în genologie / 32
1.5.1. Genurile ca sisteme de convenții discursive. Perspectiva pragmatică / 33

2. Textul liric / 39
2.1. Despre înfățișările poetului. Mitologia poeziei / 40
2.2. Dincolo și dincoace de poezie. Poetic – poezie – lirism – literatură / 42
2.3. Despre începuturile poeziei. Lirism colectiv – lirism individual / 46
2.4. Poezia – un mod de expunere. Definiția modală a poeziei. Cum comunică poezia? / 48
2.4.1. Eul liric/eul empiric / 48
2.4.2. Lirism subiectiv/lirism obiectiv, autoenunțare/lirism mediat / 50
2.4.3. Atitudinea lirică, epică și dramatică în poezie / 56
2.4.4. Poezia ca structurare a lumii / 59
2.5. Poezia – un limbaj anume într-o formă anume. Definiția stilistică și formală a poeziei / 61
2.5.1. Repere tradiționale în definirea limbajului poetic / 61
2.5.2. Limbaj zero/limbaj poetic/limbajul poeziei / 63
2.5.3. Limbajul poetic din perspectivă pragmatică / 71
2.5.4. Semioza poeziei ca oblicvitate / 72
2.5.5. Poezie și figură. Teoria figurilor / 77

Scanned with OKEN Scanner

2.5.6. Poezia fără figuri. Limbajul tranzitiv în poezie. Forme ale lirismului modern / 100
2.6. Definiția conținutistă a poeziei. Esența lirismului. Tensiunea lirică / 101
2.7. Poezia ca poezie / 108

3. Textul narativ / 111
3.1. Ce este naratologia? / 112
3.2. Momente ale cercetării naratologice / 112
3.2.1. V. I. Propp / 112
3.2.2. Roland Barthes / 113
3.2.3. Algirdas Julien Greimas / 114
3.2.4. Tzvetan Todorov / 114
3.2.5. Claude Bremond / 115
3.2.6. Gérard Genette / 115
3.2.7. Umberto Eco / 116
3.2.8. Paul Ricœur / 117
3.3. Niveluri de organizare a textului epic / 117
3.4. Universul povestirii / 119
3.4.1. Condițiile existenței unei povestiri. Compoziția povestirii / 119
3.4.2. Structura povestirii / 124
3.4.3. Personajul / 126
3.4.3.1. Portretul personajului și convențiile sale istorice / 128
3.4.3.2. Teorii ale clasificării personajelor / 133
3.5. Punerea în discurs. De la acțiune și personaj la text / 139
3.5.1. Margini textuale / 139
3.5.1.1. Incipitul / 139
3.5.1.2. Finalul / 140
3.5.1.3. Prologul și epilogul / 143
3.5.2. Structura discursului narativ / 144
3.5.3. Categoriile narațiunii literare. Figuralitatea textului narativ / 146
3.5.3.1. Timpul / 146
3.5.3.1.1. Ordinea / 147
3.5.3.1.2. Durata / 149
3.5.3.1.3. Frecvența / 151
3.5.3.2. Modul / 152
3.5.3.3. Punctul de vedere / 153
3.5.3.4. Statutul naratorului / 154
3.5.3.5. Timpul narației / 155
3.6. Schema comunicării narative / 155
3.6.1. Instanțe extratextuale concrete / 155
3.6.2. Instanțe intratextuale / 156

Scanned with OKEN Scanner

3.6.2.1. abstracte / 156
3.6.2.2. fictive / 159
3.6.2.2.1. Funcţiile naratorului / 159
3.6.3. Instanţe intradiegetice fictive / 162
3.7. Naratorii şi nivelurile narative / 163
3.8. Descrierea / 168
3.8.1. Naraţiune şi descriere / 168
3.8.2. Dispozitivul descriptiv / 170
3.8.3. Funcţiile descrierii / 171

4. Textul dramatic / 175
4.1. Două opere sau una singură? / 176
4.2. Dramaticul ca discurs sau despre cum e scrisă o piesă de teatru / 179
4.2.1. O structură segmentată / 179
4.2.2. O grafie diferenţiată / 181
4.2.3. Moduri de expunere. Cuvântul în teatru. Dialogul şi monologul dramatic / 184
4.2.3.1. Dialogul / 184
4.2.3.2. Monologul / 188
4.2.3.3. Negarea dialogului / 189
4.3. Dramaticul ca obiect scenic / 190
4.3.1. Specificul comunicării teatrale / 190
4.3.2. Instanţele comunicării teatrale / 193
4.3.2.1. Actorul / 193
4.3.2.2. Regizorul / 194
4.3.2.3. Receptarea teatrală. Publicul / 196
4.3.3. Spectacolul teatral. Caracterul multisemiotic / 199
4.4. Opera dramatică – o lume fictivă / 204
4.4.1. Definiţia aristotelică a acţiunii / 204
4.4.2. Acţiune dramatică/acţiune epică / 207
4.4.3. Acţiune şi personaj. Conflict, stare de criză, situaţie dramatică / 209
4.4.4. Personajul / 213
4.5. Estomparea graniţelor dintre epic, liric şi dramatic / 215

Bibliografie / 221

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

E literatura clasificabilă? Genurile literare

Nu trebuie deci să spunem că orice carte ține doar de literatură, ci că fiecare carte e hotărâtoare în chip absolut pentru literatură. Nu trebuie să spunem că orice operă şi-ar afla realitatea şi valoarea în puterea de a se conforma esenței literaturii, şi nici chiar în dreptul ei de a dezvălui sau a afirma această esență. Căci niciodată o operă nu-şi poate da drept obiect întrebarea ce o poartă.

(Maurice Blanchot, *Spațiul literar*)

1.1. Delimitări conceptuale

Comun literaturii, logicii şi ştiinţelor naturale şi definind, în general, o clasă de obiecte cu proprietăţi comune, termenul de *gen* (etimologic „neam", „rasă", „fel", „mod") îşi păstrează şi astăzi în teoria literaturii o anumită imprecizie, în ciuda numeroaselor dezbateri teoretice pe care le-a prilejuit. Sunt recunoscute două accepţiuni curente (IOSIFESCU, 1973: 132-133):

– în sens larg, *gen = orice particularizare a literaturii* desemnând un corpus de texte legate printr-un procedeu comun, o dominantă stilistică, o temă, chiar o doctrină literară. Vorbim astfel nu numai despre literatura epică, lirică sau dramatică, ci şi despre genul literaturii de aventuri, genul umoristic, genul baroc, genul epistolar, memorialistic, al literaturii alegorice sau al celei fantastice – cum a propus, pentru acest din urmă caz, Tzvetan Todorov – etc. Toate aceste grupări ale literarului iau în considerare criterii extrem de diverse şi de eterogene care nu pot fi aplicate fără discriminare categoriilor depistate şi nici nu pot releva calitatea sistemică a fenomenului literar;

– într-un sens mai specificat, genul presupune o decisă *împărţire a literaturii în compartimente distincte* – de regulă trei (epic, liric, dramatic) sau mai multe, prin recunoaşterea legitimităţii unui *gen didactic* (ce ar include forme de literatură moralizatoare sau filosofică: poemul didactic, satira, fabula, apologul, anecdota, epigrama) şi a unuia *oratoric* (discursul funebru, discursul de recepţie). Este un sistem bazat pe incluziuni succesive – *genuri*, *specii* şi *subspecii* – după modelul: DRAMATIC – COMEDIE – DE MORAVURI sau EPIC – ROMAN – DE ANALIZĂ.

Deşi pare mai riguroasă, tocmai această din urmă accepţiune a născut cele mai multe confuzii, principiul de clasificare dovedindu-se destul de relativ, mereu contestat şi mereu amendabil din partea specialiştilor, clar doar în preluările didactice, adesea simplificatoare. Explicaţia stă în faptul că termenii de *gen* şi *specie* au fost împrumutaţi din ştiinţele naturii fără a se lua în calcul decalajul apreciabil dintre realităţile pe care le desemnează în aceste două domenii: astfel, dacă în botanică şi zoologie apariţia unui nou exemplar nu modifică cu nimic trăsăturile speciei, în teritoriul creaţiilor spiritului orice nouă operă schimbă posibilităţile speciei dinamitând formula sa consacrată, iar diferenţa devine regulă, şi nu excepţie, căci merită reţinut de istoria literaturii doar acel text care aduce ceva nou în privinţa categoriei în care se clasează (TODOROV, 1973: 22). Este acelaşi lucru cu a recunoaşte că dosarul clasificărilor se redeschide.

Pe de altă parte, la unii teoreticieni termenul de *gen* este folosit în locul celui de *specie*, deşi numeroase limbi cunosc dublete specializate (*genre/espèce*, *Gattung/Dichtungart*, *type or kind of literature/literary species or form*), ceea ce arată că subîntinderea conceptelor nu a fost niciodată trasată ferm. În teoria literară românească lucrurile par să fie mai clare, categoriile în cauză sunt utilizate

Scanned with OKEN Scanner

pentru a acoperi niveluri diverse de generalitate şi cu un coeficient diferit de mutabilitate sub aspect temporal: genurile ar fi *tipuri fundamentale ale reprezentării literare*, esenţe anistorice ivite în mod natural (*Urformen*) şi aparţinând preistoriei şi protoistoriei literaturii, iar speciile ar reprezenta *morfologia genurilor*, un fel de „genuri concrete", determinate istoric şi corespunzând unor gusturi şi necesităţi intelectuale, sociale, religioase care explică fenomenul prezenţei lor diferite de la o epocă la alta (MARINO, 1973: 707). Specia, arată şi Ion Vlad în studiul *Categorii structurale ale literaturii: genurile şi mutaţiile lor* (1970: 111), „ţine de natura operei, de coordonatele ei principale: timp şi spaţiu, într-un cuvânt aparţine unei categorii esenţiale a operei, *compoziţia* [s.a.] (element ce se concepe ca sistem, ca ordonare de elemente, de părţi, în unitatea ireductibilă a operei finite)".

Încercările de a depăşi impasul terminologic au complicat în general şi mai mult problema. Teoreticianul german Wolfgang Kaiser introduce, în locul dubletului specie – gen, conceptele de FORMĂ şi ATITUDINE. Pentru el, LIRICA, EPICA şi TEATRUL sunt forme ale literaturii, detectabile în baza unui criteriu de natură exterioară: „De obicei, chestiunea dacă o operă ţine de lirică, de epică sau de teatru nu dă loc la îndoieli. Apartenenţa este condiţionată de forma în care se prezintă opera de artă. Atunci când ni se povesteşte ceva este vorba de epică, atunci când nişte oameni costumaţi joacă o acţiune pe scenă este vorba de teatru, iar atunci când un «eu» resimte o stare şi o exprimă este vorba de lirică" (KAISER, 1979: 469). Dacă înlocuim triada alcătuită din substantive cu una adjectivală – LIRIC, EPIC, DRAMATIC –, avem în vedere o perspectivă interioară asupra genurilor, care pune în evidenţă existenţa nu numai a trei forme naturale de expresie poetică, cum stabilise Goethe, ci şi a trei *atitudini existenţiale* ale umanului ce transgresează domeniul literarului putând fi depistate şi în formele vieţii sociale şi emoţionale. Liricul, epicul şi dramaticul nu sunt considerate genuri, ci *fenomene primare*, avându-şi obârşia în trei funcţii ale limbii teoretizate de H. Junker: *manifestarea* (liricul), *declanşarea* (dramaticul) sau *expunerea* (epicul). Astfel, într-o exclamaţie poate fi depistat fenomenul originar al liricii, într-un apel declanşator se poate vedea celula embrionară a dramaticului, iar într-un gest arătător de tipul „iată" originea epicului (KAISER, 1979: 469). Aşa se explică de ce, în existenţa de zi cu zi, calificăm o anumită situaţie drept dramatică, avem convingerea că o anumită persoană are o viaţă demnă de un roman sau ne impresionează calitatea lirică a unui fragment muzical. Evident că într-o operă literară clasificată genetic pe baza formei sale cele trei atitudini pot coexista. Prin urmare, genericitatea literaturii derivă din combinarea atitudinilor interioare (trei la număr) cu formele exterioare (mult mai multe) ale liricului, epicului şi dramaticului.

Distincţia operată de Kaiser va fi exploatată de Wellek şi Warren pentru care genul trebuie conceput pe o dublă dimensiune: cea a *formei externe* (metru sau structura specifică) şi cea a *formei interne* (atitudine, ton, scop, subiect, pu-

Scanned with OKEN Scanner

blicul căruia i se adresează): „Baza de la care se pleacă poate fi una sau alta (de pildă, forma internă pentru «pastorală» şi «satiră»; forma externă pentru versul dipodic şi oda pindarică), dar aceasta implică pentru critică sarcina de a găsi *cealaltă* [s.a.] dimensiune pentru a completa schema" (WELLEK, WARREN, 1967: 306). Numai că, dacă teoria se aplică în cazul exemplelor alese, e la fel de adevărat că găsirea formei externe devine o himeră în cazul unor specii prea puţin specificate formal.

Tot din nevoia unor precizări suplimentare, anumiţi teoreticieni introduc noţiuni de o generalitate superioară. Acestea sunt SUPRAGENURILE, înţelese ca potenţe ale manifestării spiritului artistic sau sisteme idealizate, deschise tuturor concretizărilor – denumite fie ARHIGENURI (Genette), fie GENURI TEORETICE (Todorov) –, care deplasează o dată în plus termenii ierarhiei tradiţionale. Genurile teoretice sunt categorii deduse dintr-o tipologie raţionalistă, teoretic posibile, dar neconfirmate încă de practica literară, spre deosebire de genurile existente deja care reprezintă un dat istoric. De pildă, *Poetica* aristotelică recunoştea ca posibilitate imitarea unor oameni asemănători nouă, nici mai buni (ca în tragedie), nici mai răi (ca personajele comediei), dar nu găsea exemple pentru aceasta decât în pictură, căci nu exista un gen realist în epoca sa. La acea dată drama şi romanul realist nu erau decât nişte genuri teoretice.

Cât priveşte arhigenurile genettiene, acestea sunt de fapt genurile tradiţionale, liricul, epicul şi dramaticul, care depăşesc şi includ din punct de vedere ierarhic un anumit număr de *genuri empirice* (sau specii!), respectiv de fapte de cultură şi de istorie (GENETTE, 1994: 68).

1.2. E pertinentă o teorie a genurilor literare?

Problematica genurilor literare, căreia majoritatea teoreticienilor îi recunosc dificultatea, a oscilat de-a lungul timpului între două atitudini extreme: pe de o parte, iluzia că literatura poate fi sistematizată, că domeniul ei se pretează unor clasificări ferme, mai mult sau mai puţin nuanţate, bazate pe asemănare, pe de altă parte, recunoaşterea caracterului profund individual al operei şi, implicit, a diferenţei ei faţă de tot ceea ce o precedă sau o urmează. La limită, cele două poziţii privesc LITERATURA CA SISTEM, ca ordonare, sau LITERATURA CA DOMENIU AL SUBIECTIVITĂŢII MAXIME, al creativităţii şi deci al inclasabilului.

Desigur, cele două atitudini au un fundament istoric, căci, din Antichitate şi până în zorii epocii moderne, concepţia despre organizarea riguroasă a literaturii s-a relaxat paralel cu realitatea formelor literare aflate într-un proces continuu de diversificare şi amestec; romanticii au lansat prejudecata conform căreia genurile nu ar fi proprii decât literaturii noninovatoare: *literaturii clasicismului*, al cărei deziderat era conformarea la reguli şi modele, *literaturii orale*, gra-

Scanned with OKEN Scanner

ție caracterului ei formular și tradițional, sau *literaturii de masă* alcătuite din produse de serie (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 403).

În condițiile în care literatura modernă a sfidat tot mai mult perceptistica separației și a codificării generice a operei, s-a ajuns ca în secolul al XX-lea anumite voci să emită teoria *literaturii ca nongen sau ca gen unic*. Este des citat pentru poziția sa radicală Maurice Blanchot, susținătorul ideii că literatura este o esență a cărei realitate se impune de la sine, dar care se sustrage oricărei determinări și, pentru aceasta, ea nu poate fi niciodată fixată, verificată și justificată în mod nemijlocit: „Importantă este numai cartea, așa cum este ea, departe de genuri, în afara oricăror rubrici, proză, poezie, roman, mărturii, în care refuză să se înscrie și cărora le refuză puterea de a-i fixa locul și de a-i determina forma. O carte nu mai aparține unui gen, orice carte ține doar de literatură, ca și cum aceasta ar poseda dinainte, în generalitatea lor, secretele și formele care singure acordă lucrului ce se scrie realitatea de a fi carte" (BLANCHOT, 1980: 279). Un asemenea punct de vedere nu mai surprinde, de vreme ce, încă de la începutul secolului, Benedetto Croce (*Estetica*, 1902, trad. rom. 1970) a considerat genurile drept categorii invalide, pe motiv că introduc o ordine forțată în lumea operelor literare, care sunt, prin definiție, unice și irepetabile, produse ale unei inspirații strict personale. Întreaga estetică a lui Croce se întemeiază pe ideea că arta este intuiție pură, liberă de orice abstracție și de orice element conceptual. Factorul ei constitutiv este reprezentat de stările noastre sufletești – pasionalitatea, simțirea, personalitatea – stări care reduc esența artei la un principiu unic și la un *gen unic*, cel *liric*. Genurile, spune Croce, nu sunt decât iluzii intelectualiste sau încorsetări mecanice și stereotipe, opera de artă nu se pretează unei abordări intelectuale, căci frumosul nu poate fi surprins prin metodele logicului, ci doar pe baza unor legi de apreciere estetică.

Critica genurilor, la care s-au raliat și esteticieni germani precum Karl Vossler sau Friedrich Gundolf, trebuie privită însă mai ales ca o critică a unui tip de atitudine față de opera literară, una dogmatizantă, tipologică, încrâncenată în a opera cu orice preț calificări și clasificări, eludând tocmai ceea ce constituie caracterul ei viu și inimitabil, diferența sa specifică (de altfel și Croce acordase genurilor o concesie recunoscându-le valoarea euristică, instrumental-practică). În locul acesteia, în ultimele decenii ale secolului al XX-lea a fost preferată o poziție realistă care a admis ca un adevăr incontestabil faptul că nu există text literar, oricât de excentric ar fi el în raport cu un sistem de norme, care să nu prezinte proprietăți comune cu alte texte, că orice text poate fi prins într-o rețea de relații de asemănare și diferență. A nega existența genurilor înseamnă a nega existența oricăror legături între o operă literară și universul literaturii și chiar a face din literatură un domeniu total incoerent și ininteligibil. Chiar și teza caracterului nongeneric al textului modern nu este plauzibilă, pentru că, așa cum demonstrează autorii *Noului dicționar de științe ale limbajului*, orice text reprezintă o punere în discurs, orice text se înscrie în sfera unor convenții pragmatice

Scanned with OKEN Scanner

care reglementează comunicarea şi cărora li se supune în aceeaşi măsură în care se supune convenţiilor impuse de codul lingvistic. Claseitatea fiind un fenomen general al manifestărilor discursive, textul nu poate să se sustragă înserierii. La limită, încălcarea formulei unui gen duce la crearea unui gen nou şi chiar aprecierea de operă absolut singulară reprezintă în mod paradoxal un gen, *genul operei inclasabile* (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 403-404).

În contextul teoretic al situării operei *în* sau *dincolo* de rigorile generice, o punere în termeni clari a problemei a realizat şi Tzvetan Todorov considerând că orice text „nu este numai produsul unei combinatorii preexistente (combinatorie constituită din proprictăţile literare virtuale); el este, într-o aceeaşi măsură, transformarea acestei combinatorii" (TODOROV, 1973: 23). Tocmai proprietăţile comune ale textului cu unul dintre ansamblurile sau subansamblurile literaturii definesc genul literar. Astfel, pentru Tzvetan Todorov, genul devine *un concept mediator între individualitatea operei şi posibilităţile ilimitate ale literaturii*, identificându-se cu *coeficientul de abstractizare* pe care opera îl deţine: „Genul se defineşte drept conjugarea mai multor proprietăţi ale discursului literar judecate ca importante pentru operele în care le întâlnim. Presupunem întotdeauna că facem abstracţie de diferite trăsături divergente, considerate puţin importante, în favoarea altor trăsături – care rămân identice şi sunt dominante în structura operei. Dacă abstracţia e egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular. În gradul maxim de abstracţie considerăm toate operele literare ca aparţinând aceluiaşi gen. Între aceşti doi poli se situează genurile cu care ne-au obişnuit poeticile clasice, ca şi multe altele pe care aceste poetici nu le-au descris" (TODOROV, 1968: 154). Exigenţa unei teorii viabile a genurilor este ca ea să se constituie printr-o dublă mişcare, de la particular la general, respectiv dinspre operă înspre gen, şi invers, dinspre gen către operă. De aceea, pentru Todorov, genurile ar reprezenta locul de întâlnire între poetica generală şi istoria literară evenimenţială.

Pe aceeaşi linie se situează şi Wellek şi Warren, teoreticieni pentru care genul literar este o instituţie la fel ca Biserica, Statul, Universitatea, a cărei existenţă e conştientizată de scriitor indiferent că acesta o respectă, o reformează sau, în măsura posibilităţilor, o ignoră. Prin urmare, genurile literare exercită o constrângere asupra scriitorului, dar, la rândul lor, suferă şi ele o constrângere din partea acestuia (1967: 299).

Şi pentru Genette, relaţia dintre un text şi categoria sa generică este de neevitat şi ea se constituie într-o formă aparte a transcendenţei textuale, *arhitextualitatea*: „Arhitextul este deci omniprezent, deasupra, dedesubt, în jurul textului, care nu-şi ţese pânza decât agăţând-o, ici colo, de această reţea de arhitextură" (GENETTE, 1994: 83).

Necesitatea unei sistematizări a literaturii este dezbătută şi în teoria literară românească. Adrian Marino justifică teoria genurilor prin raţiuni epistemologice generale, „spiritul simte nevoia disocierii, tipologiei, clasificării şi identi-

Scanned with OKEN Scanner

ficării logice, impuls teoretic primordial" (MARINO, 1973: 703). Teoreticianul optează pentru o atitudine de o rigoare prudentă, care să țină seama de faptul că, subsumând operele unor abstracțiuni universale, se poate ignora realitatea estetică particulară a acestora: „Așa cum ființele poartă nu numai semnele individului, ci și ale tipului, operele literare reprezintă sinteza concretă a individualului și a universalului, fapt care nu le dezindividualizează estetic" (MARINO, 1973: 704).

La capătul acestui scurt periplu teoretic cu păreri exclusiviste, dar și rezonabile, se impune de la sine necesitatea de a accepta genul literar ca un concept fundamental al teoriei literare, dar un concept niciodată închis, pentru că acoperă o realitate *sui generis*, pentru că reprezintă expresia unei *categorii de relație* – mai mult sau mai puțin fidelă, mai mult sau mai puțin subversivă – a unei opere cu alte opere, a unei opere cu un modelul său generativ virtual sau, citând o pertinentă formulare a lui Gheorghe Crăciun, „rezultatul unui compromis între unicitatea operei și generalitatea literaturii" (1997: 109).

Aversiunea manifestată de unii scriitori și teoreticieni față de problematica genurilor literare se bazează pe realități recunoscute care, la urma urmei, ar putea fi invocate drept motive:

1. Literatura modernă nu mai corespunde vechilor delimitări propuse de poeticile tradiționale (datorită procesului hibridării genurilor și speciilor, dispariției unor specii, apariției literaturii de graniță). Dar, chiar recunoscând aceasta, nu conceptul trebuie înlăturat, ci conținutul lui. Genurile nu sunt niște *metaepisteme* general valabile, ele se adecvează unor momente istorice anume. În consecință, literatura modernă, conștientizând anacronismul genurilor tradiționale, resimte un gol conceptual, resimte lipsa unui aparat teoretic și a unui sistem categorial propriu, suficient de lax, care să fie însă în măsură să-i deceleze specificitatea. În aceste condiții, studiile critice și teoretice nu au altă soluție decât să apeleze la combinarea vechiului nomenclator, utilizând termeni compuși ce indică transgresarea frontierelor generice: farsă tragică, teatru epic etc.

2. Teoria modernă a genurilor nu mai poate admite prescripționismul teoriilor clasice și cade în extrema conceperii literaturii ca o imensă zonă liberă de frontiere. Numai că însăși încălcarea unui model presupune, paradoxal, conștiința existenței acestuia. Ceea ce înseamnă că trebuie repusă în discuție valoarea pragmatică a genurilor, care nu mai au funcția de a ghida creația literară și nici receptarea ei, dar pot, în schimb, să direcționeze studiul literaturii spre relevarea dimensiunii sale funcționale, ca tip de discurs performat într-o situație de enunțare anume și cu o intenție determinată. În această perspectivă pragmatică, genurile literare sunt percepute ca *genuri de discurs* printre alte forme discursive convenționalizate în uzul limbajului (SCHAEFFER, 1989).

Scanned with OKEN Scanner

O atare poziție nu înseamnă eliminarea cu totul din teoria genurilor a prescripționismului, ci doar integrarea acestui aspect în analiza fenomenelor studiate. Teoria genurilor trebuie să țină cont de faptul că orice text se construiește pe fundalul unor norme discursive mai mult sau mai puțin explicite (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 404).

De altfel, dacă examinăm teoria genurilor în evoluția ei, putem observa o scădere treptată a impactului pe care l-a avut asupra literaturii, asupra creației efective. De la romantism încoace, teoria nu face altceva decât să secondeze practica literară, să constate, să explice. Sistematizând, procesul acestei relații cunoaște trei mari etape:

- TEORIA NORMATIVĂ, conservatoare, din Antichitate până în clasicism, vizând un demers de la NORMĂ spre OPERĂ; se interesează în primul rând de specie, nu de gen, cuvintele ei de ordine sunt: puritatea speciilor, ierarhia lor, destinația socială precisă, unitatea de ton, diferențierea stilistică;

- TEORIA DESCRIPTIVĂ, tolerantă, lansată odată cu liberalizarea romantică, aduce în prim-plan genul ca obiect al interesului teoretic, vizând un demers de la GEN la OPERĂ; nu mai orientează creația literară, ci se mulțumește a-i constata dinamica; este momentul în care se admite amestecul formelor, în care convențiile clasice sunt dinamitate deliberat în practica creației, subiectivitatea înlocuind norma clasică;

- perioada contemporană, contestatară, trece în subsidiar noțiunile de gen și specie, interesându-se în primul rând de OPERĂ ca tip individual de discurs; apelul la genuri și specii este un auxiliar hermeneutic care contribuie doar la sesizarea specificității operei. În consecință, se constituie o TEORIE FUNCȚIONALĂ A GENURILOR (MUTHU, 2005: 103-114) care privește genul ca *funcție textuală* decisă într-un context de comunicare și având o dublă modelare, din perspectivă auctorială și lectorială. În aceste condiții, genul se află înscris în „dinamica comunicațională a operei, în sensul că aceasta nu e doar o realitate textuală, ci un act, adică o interacțiune verbală reglabilă din punct de vedere social între un autor și un anumit public" (MUTHU, 2005: 110).

Mai mult, pozițiile recente integrează studiul genurilor domeniului mai vast al analizei discursului (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004, trad. rom. 2007), textele literare fiind considerate drept un subansamblu al producțiilor verbale, care configurează într-un mod specific raportul dintre *scena generică*, respectiv genul de

Scanned with OKEN Scanner

discurs determinat, şi *scenografia*, adică scena de enunţare construită efectiv de text. În acest context amplu, genurile literare sau *auctoriale* se disting prin aceea că „sunt prin natura lor «non-saturate»", sunt genuri maxim deschise originalităţii, genuri în care sensul activităţii verbale se repune mereu în alţi termeni, în sfârşit, „genuri a căror scenă generică este percepută într-o lipsă de finitudine constitutivă" (MAINGUENEAU, a, 2007: 214).

1.3. Mecanismul evoluţiei genurilor

Aflat între un model teoretic şi o concretizare istorică anume, genul este o realitate flotantă care se redefineşte în funcţie de contextele culturale, mentalităţile, doctrinele literare ale diferitelor epoci, orizontul de aşteptare al receptorilor, dar şi de iniţiativele originale ale marilor creatori care contrariază sistemul literar preexistent. În general, e acceptată ideea că fenomenul mobilităţii generice a literaturii este controlat de doi factori (MARINO, 1973: 709-710):

- prestigiul capodoperei care devine normă şi naşte un fenomen de contagiune şi de influenţă prin apariţia unei doctrine literare care să o justifice şi să o impună;
- insurecţia noilor creaţii, cele ale artiştilor geniali care ultragiază genul deja constituit iniţiind serii noi. Orice operă cu adevărat nouă duce în cele din urmă la regruparea ordinii generale a artisticului.

Istoria formelor literare s-ar afla cuprinsă într-un proces cu doi timpi, *cristalizare* şi *destructurare*, dominaţie periodică a originalităţii sau a codificării, după cum oscilează momentele de izbitoare creativitate cu cele de conformism estetic.

Genurile există ca posibilităţi discursive, ca nişte cadre generale, în masa de discursuri obişnuite ale unei epoci. Spiritul veacului, ideologia sa dominantă selectează aceste latenţe literare, iar capodopera individuală le cristalizează şi, prin efectul de imitare şi asimilare pe care îl declanşează, le oferă o formă canonică. Capodopera este cea care asigură perenitatea unui gen, graţie ei „genurile persistă ca nişte *universale* [s.a.] literare, ca nişte idei platonice, sub semnul cărora se nasc şi se perindă în timp o succesiune de opere individuale" (VASILE, 1997: 125).

Paradoxal, vitalitatea istorică a unui gen e, în general, în raport invers proporţional cu codificarea sa excesivă, cum ne arată şi exemplul tragediei franceze, care a ocupat prim-planul literaturii doar pentru o jumătate de secol al XVII-lea. Modelul unui gen poate fi subminat de o formă insurgentă, ceea ce va duce la impunerea unui gen nou pe ruinele celui existent deja (cazul romanului care a detronat epopeea) sau poate pur şi simplu să fie considerat inactual şi să regreseze în rezerva literară de posibilităţi, de unde e rechemat la suprafaţă de paradigma socio-culturală a unei alte epoci sau de opţiunea individuală a unor

Scanned with OKEN Scanner

scriitori de valoare. Aşa se explică revivificarea spiritului comic în Renaştere după lunga perioadă de eclipsă în care s-a aflat pe tot parcursul Evului Mediu sau revalorificările târzii ale unor genuri aparent epuizate: balada romantică pentru Cercul literar de la Sibiu, sonetul shakespearian pentru Vasile Voiculescu sau neoclasicismul în poezia lui Ion Pillat şi George Călinescu.

Formaliştii ruşi (Tomaşevski, Tînianov, Şklovski) acordă o atenţie deosebită dialecticii formelor literare şi pun procesul pe seama migraţiei de procedee de la genurile inferioare la cele înalte; prin practică excesivă, acestea din urmă decad sau devin rudimentele genurilor inferioare care ajung să se canonizeze (v. *infra*, **1.4.6.**). De pildă, drama a luat naştere prin pătrunderea în tragedia clasică a procedeelor comediei, la fel cum futurismul rus a asimilat elemente lirice minore din revistele umoristice ale timpului. Astfel, „o perioadă de înflorire literară este precedată de un proces lent de acumulare a mijloacelor de înnoire a literaturii în straturile ei inferioare, necunoscute" (TOMAŞEVSKI, 1973: 289), în încăperile ei de serviciu unde au loc diferitele transformări ale extraliterarului în fenomene specific literare, totul pe fondul *sistemelor sociale* cu care genurile trebuie puse în relaţie (TÎNIANOV, a, b, 1983).

Istoricitatea funciară este motivul pentru care sistemul de referinţă al genurilor şi nomenclatura lor ajung să fie resimţite de modernitatea literară drept restrictive, incomode sau cel puţin mereu anacronice. În faţa tentaţiei de definire şi clasificare a literarului, trece tendinţa de a considera ca atare *faptul literar*, opera ca ipostază concretă, distinctă, a fenomenului literar, în care trebuie să recunoaştem, înaintea unui program generic, programul ei intern dat de opţiunea individuală a creatorului.

1.4. Momente istorice în teoria genurilor

1.4.1. Antichitatea

Într-un studiu ce a reprezentat un moment de reper al teoriei contemporane a genurilor şi în acelaşi timp o amplă sinteză a punctelor de vedere afirmate de-a lungul timpului – *Introducere în arhitext* (1979, trad. rom. 1994) –, Gérard Genette acreditează ideea că majoritatea teoreticienilor au preluat, prin tradiţie, o idee forţată, aceea că sistemul genurilor, în tripartiţia sa clasică, este datorat anticilor, iar secolele ulterioare n-au făcut altceva decât să nuanţeze şi să dezvolte această punere în termeni, deja valabilă, a problemei. Nimic mai greşit, atrage atenţia teoreticianul, pentru că nici Platon, şi nici Aristotel nu împart literatura în genuri (termenul nici nu exista încă în relaţie cu poezia), ci în MODURI ale imitaţiei. Or modurile sunt răspunzătoare de configuraţia genurilor, dar nici într-un caz nu se confundă cu acestea. Schema tripartitită este apoi,

BIBLIOTECA UNIVERSITARĂ "GHEORGHE ASACHI" IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu inexistentă ca la Aristotel, cel puțin vagă la Platon. Dar să reluăm, pentru rigoare, aserțiunile celor doi poeticieni.

Platon împarte poezia după formă (*lexis*), ceea ce este tot una cu modurile de reprezentare: *pur narativă* – simpla expunere a poetului – pentru care exemplul cel mai adecvat este ditirambul, *mimetică* (dialogurile dintre personaje în teatru) și *mixtă* sau *alternată* – când povestire, când dialog – întâlnită mai ales în epopee. Între acestea, cea mai puțin periculoasă ar fi cea nonimitativă, de vreme ce imitația aduce cu sine riscurile deformatoare cunoscute.

Aristotel restrânge aria poeticii doar la sfera mimeticului. Aceasta este, de altfel, și definiția pe care o dă poeziei: imitație în versuri a unor oameni în acțiune. Dacă obiectul poeticii este poezia imitativă, rămân pe dinafara ei *proza nonimitativă* – elocvența, ce va face obiectul *Retoricii* –, dar mai ales *poezia nonimitativă*, fie că aceasta este reprezentată de textul științific sau didactic versificat, pentru care exemplul este Empedocle, fie că se identifică pe deplin cu ceea ce astăzi înțelegem prin poezie lirică, respectiv cu poemele lui Sapho sau ale lui Pindar. Singura explicație pentru faptul că textul aristotelic păstrează în legătură cu acestea o tăcere deplină este aceea că ele sunt *nonreprezentative*, nu imită oameni și acțiuni.

Prin urmare, sistematizarea poeziei va înregistra patru specii (nu genuri) obținute din încrucișarea a două criterii:

– obiectul imitației (criteriu conținutist, CE?): acțiuni săvârșite de oameni superiori, egali (clasă fără nicio reprezentare în sistemul său) sau inferiori nouă;
– felul imitației (CUM? sau *lexisul* platonician): *povestind* (*haple diegesis* la Platon) sau *reprezentând*, adică punând personajele să acționeze și să vorbească pe scenă (dramă);

În fine, un al treilea criteriu, al formei imitației (ÎN CE SE REALIZEAZĂ?), invocat, dar neexemplificat, se referă la utilizarea cuvântului, a gestului, a muzicii, la preferința poetului pentru vers sau proză, pentru un tip de vers sau altul.

Se înregistrează două diferențe majore față de sistematizarea platoniciană: modul mixt de la Platon dispare și, în locul lui, Aristotel așază modul narativ, pe care îl tratează generic, escamotând opoziții de tipul pur/impur, datorită faptului că el ignoră calitatea diferențiatoare a dialogului în epopee și ia drept reper doar tipul de enunțare predominant; în consecință, dispare din câmpul taxonomiei și categoria ilustrată de ditiramb – a narativului pur, a simplei expuneri a poetului –, de vreme ce sistemul modal se restrânge la două posibilități. Ditirambul, în care poeticienii de mai târziu vor identifica originea liricului, iese din sistemul aristotelic fiind pomenit doar în calitatea sa de strămoș al tragediei.

Scanned with OKEN Scanner

Vor rezulta, prin urmare, două categorii de obiecte (deduse sub aspect social şi moral) care, suprapuse celor două categorii de moduri, dau naştere la patru specii:

- poetul povesteşte acţiunea unor personaje superioare: EPOPEEA sau NARATIVUL SUPERIOR;
- poetul pune în scenă acţiunea unor personaje superioare: TRAGEDIA sau DRAMATICUL SUPERIOR;
- poetul pune în scenă acţiunea unor personaje inferioare: COMEDIA sau DRAMATICUL INFERIOR;
- poetul povesteşte acţiunea unor personaje inferioare: PARODIA sau NARATIVUL INFERIOR reprezentat prin naraţiuni comice dispărute – ale lui Nicochares sau Hegemon – sau prin *Margites*, atribuită lui Homer; categoria reprezintă, fără îndoială, pandantul profan al epopeii.

O a treia importantă diferenţă este că, dacă Platon înfăţişează modurile poeziei – cărora astăzi le-am spune *situaţii de enunţare* – şi le identifică, să spunem abuziv, cu genurile, la Aristotel problema genurilor se nuanţează în funcţie de trei indici teoretici dintre care numai primii doi devin operanţi: obiect, mod, material de expresie.

Pentru unii teoreticieni însă, sistemul aristotelic, în ciuda coeziunii şi a extensiunii sale, ar reprezenta un pas înapoi, căci restrângerea triadei platoniciene a întârziat vreme de secole o teorie adecvată a genului liric. Liviu Rusu este partizanul unei asemenea idei, susţinând că sistemul lui Platon conţine, implicit şi în germene, referirea la genul căruia modernii îi vor spune liric, pentru că realitatea poeziei greceşti contemporane filosofului impune de la sine o asemenea împărţire: existau creaţii epice, dramatice, exista şi un viguros corpus de poezii melice, poezii cântate cu acompaniament instrumental, incluzând imnul (cu cele două forme ale lui, ditirambul şi paianul), existau elegia, iambul, oda. Pe de altă parte, teoreticianul argumentează prezenţa unui compartiment al poeziei lirice pornind chiar de la specia citată drept reprezentativă. Ditirambul ar reprezenta liricul nu numai pentru că ilustrează vorbirea expozitivă, vorbirea poetului doar în numele său. Chiar şi conţinutul lui – mult prea puţin narativ – este dat de expresia, de un entuziasm aprins, a *sentimentelor* de adoraţie faţă de zeu. Ditirambul ar fi cazul tipic de *poezie inspirată*, la care Platon se referă în *Ion*, căci, mai mult decât orice alt gen de poezie, el trădează starea de delir, de frenezie pe care filosoful o pretinde manifestărilor de tip artistic. Dar argumentul peremptoriu pe care Liviu Rusu nu îl exploatează în această demonstraţie totuşi convingătoare este acela că la Platon *narativ* este egal cu *expozitiv* şi nu are nimic de-a face cu prezentarea unei acţiuni. Narativul – cel puţin la Platon, căci la Aristotel lucrurile se schimbă – este un simplu mod de enunţare şi e privit exclusiv ca mod de enunţare, departe de orice asociere de conţinut. Aso-

Scanned with OKEN Scanner

cierea de acest tip poate veni doar dacă luăm în calcul exemplul invocat. Modul nonmimetic ar consta, aşadar, în două trăsături: una explicită – *expresia directă* (opusă expresiei mediate, în cazul vorbirii personajelor) – şi una dedusă – *un tip de conţinut*, respectiv sentimente înflăcărate. De altfel, cum recunoaşte şi Genette, e greu de imaginat o operă epică în care să se renunţe complet la dialog şi aceasta n-a fost nici într-un caz situaţia ditirambului antic.

Aceste două teorii ale Antichităţii vor avea, vreme de secole, o autoritate de necontestat. Toate epocile ulterioare, până la clasicism inclusiv, nu vor produce aproape nimic nou în direcţia trasată, ci vor glosa, într-un mod mai mult sau mai puţin adecvat, pe marginea primelor sisteme teoretice ale poeziei, în special a *Poeticii*. În numele acestei tradiţii preluate ca lege, liricul va intra într-un con de umbră, fapt ce se explică prin combinarea, defavorizantă, a două postulate antice, respectiv prin *preluarea sa drept gen nonimitativ*, potrivit sistemului platonician, concomitent cu *considerarea poeziei întregi drept imitaţie*, aşa cum statornicise Aristotel. Merită recitită însă prima frază a *Poeticii*, în care Aristotel consemnează toate posibilităţile imitaţiei:

„Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia şi *poezia ditirambică* [s.m.], apoi cea mai mare parte din meşteşugul cântatului cu flautul şi cu cithara sunt toate, privite laolaltă, nişte imitaţii. Se deosebesc însă una de alta în trei privinţe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, – de fiecare dată altfel" (ARISTOTEL, 1998: I, 1447 a, 65).

Deci trei criterii în definirea unui gen imitativ: *mijloace (material de expresie), subiect (conţinut), modalităţi (forme de enunţare)*. Sistemul aristotelic reprezintă deopotrivă un pas înainte şi unul înapoi, căci ceea ce câştigă în profunzime – definirea complexă a genurilor din perspectiva mai multor criterii – pierde în complexitate prezentându-se sub o formă lacunară, ceea ce va da multă bătaie de cap teoreticienilor până în pragul secolului al XVII-lea, când triada liric – epic – dramatic se reface. La Platon ditirambul este exemplificarea unui *gen anume*, la Aristotel o formă de imitaţie enumerată în treacăt printre altele.

E greu de explicat de ce, după ce îi oferă, la modul general, drept de cetate în poezie, Aristotel escamotează existenţa acestui gen pomenind ulterior ditirambul doar atunci când discută originea tragediei. Şi singura explicaţie pe care ne-o putem oferi este aceea că nu intră decât cu dispensă în definiţia restrictivă a imitaţiei pe care o formulează ulterior: prezentare de oameni în acţiune. Nu trebuie uitat însă nici faptul că *Poetica* sa este o tratare preferenţială a felurilor de poezie şi, în context, aceasta n-ar fi singura omisiune elocventă. La limită, *Poetica* este un tratat despre tragedie şi epopee, semn că pentru Aristotel, în judecarea esteticului primează criteriul subiectului (deşi recunoaşte superioritatea modului dramatic, nu selectează pentru o tratare amănunţită cuplul tragedie – comedie cum ar fi fost de aşteptat, ci specii cu subiect „înalt"). Or, în privinţa subiectului, tocmai poezia lirică este cea mai „deficitară", aici subiectul

Scanned with OKEN Scanner

este cel mai greu de surprins. În plus, liricul este şi astăzi genul cel mai greu de sistematizat, el scapă prescripţiilor şi are dezavantajul de a se ilustra în specii scurte ca întindere, de unde şi prejudecata de gen minor. În orice caz, în Grecia lui Aristotel, prestigiul tragicilor şi al lui Homer nu putea fi concurat de suita autorilor de poezie lirică.

Am putea considera, aşadar, că i se atribuie *Poeticii* aristotelice vini nemeritate. Pentru că filosoful se ocupă de genurile cu un conţinut bine precizat şi prestigios – manifestând, cum s-a remarcat, *o concepţie elitistă şi intelectualistă asupra poeziei* –, nu i se poate reproşa negarea genului liric ca tip de poezie, cum susţine demonstraţia lui Genette în *Introducere în arhitext*. Dacă trebuie găsită o vină, ea este aceea a posterităţii care i-a pretins filosofului un sistem exhaustiv, grăbindu-se să anuleze ca gen tot ceea ce nu se regăsea, din varii motive, în paginile tratatului său de poezie.

Un pas înainte pe linia clasificărilor postaristotelice va fi reprezentat în Antichitate de Diomede (*Ars grammatica*, sec. IV e.n.) care revine, în descendenţă platoniciană, la consemnarea existenţei a trei genuri (termenul apare ca atare pentru prima dată) definite tot modal:

- *gennus dramaticum* sau *dialogus*, reprezentat de enunţurile personajelor create de autor şi incluzând specia tragică, comică sau satirică;
- *genus ennarativum* sau *narratio simplex*, respectiv enunţul poetului însuşi, prezent în specia narativă propriu-zisă, dar şi în literatura sentenţioasă sau în cea didactică;
- *genus commune* sau *mixtum*, cel al operelor care îmbină naraţiunea auctorială cu enunţurile personajelor, exemplificat prin epopee, dar şi prin poezia lui Arhiloc şi Horaţiu.

În această clasificare, speciile lirice fie erau încadrate în genul narativ sau în cel mixt, fie erau considerate opere imperfecte, fie erau trecute sub tăcere datorită faptului că, sub presiunea definiţiei aristotelice, era greu să li se atribuie calitatea de *mimesis*.

1.4.2. Evul Mediu şi Renaşterea

Tradiţia antică intră în Evul Mediu într-o perioadă de eclipsă, pentru a fi resuscitată abia de către esteticienii Renaşterii. Poetica medievală se rezumă la cunoscuta roată a lui Vergiliu, o însumare a genurilor posibile delimitate în funcţie de un *criteriu social*, detaliat în teme, personaje, motive şi stilul folosit. Opera lui Vergiliu – *Eneida*, *Bucolicele* şi *Georgicele* – devine exemplificatoare pentru cele trei genuri, *sublim*, *simplu* şi *mediocru*.

Iată mai jos, convertită sub formă de tabel, celebra repartiţie stilistică a genurilor:

Scanned with OKEN Scanner

STIL – OPERĂ TRĂSĂTURĂ	HUMILIS *(Bucolice)*	MEDIOCRIS *(Georgice)*	GRAVIS *(Eneida)*
COPAC	**fagus**	**pomus**	**laurus**
LOC	**pascua**	**ager**	**castrum**
UNEALTĂ	**baculus**	**aratrum**	**gladius**
ANIMAL	**ovis**	**bos**	**equus**
PERSONAJ REPREZENTATIV	**Tityrus**	**Triptolemus**	**Hector**
OCUPAȚIE	**pastor otiosus**	**agricola**	**miles dominans**

Cât despre configurarea genurilor pe baza criteriilor aristotelice, se înregistrează o cumplită confuzie: lirica nu se regăseşte nicăieri, iar epica şi drama se amestecă până într-acolo, încât domeniului epic i se vor atribui termenii de tragedie şi comedie. Numai astfel ne putem explica de ce amplul poem epic al lui Dante va fi intitulat de însuşi autorul lui *Commedia*.

Renaşterea, mai exact secolul al XVI-lea, recuperează moştenirea aristotelică în planul ideilor estetice prin Julius Caesar Scalinger şi Lodovico Castelvetro, care rămân la nivelul popularizării doctrinei expuse în *Poetica*. Un pas înainte spre reclarificarea trinității genurilor se realizează prin Bernardino Daniello, care manifestă, încă firav, interes pentru liric, rezervându-i însă o poziție marginală. Şi pentru Torquato Tasso, liricul este tot o formă poetică inferioară, dar important devine faptul că el capătă autonomie față de factorul muzical care, până acum, fusese apreciat drept un element constitutiv lui. Tasso este şi cel care impune poemul eroic – echivalentul modern al epopeii antice – şi îl susține printr-o lucrare teoretică, *Discursuri despre poemul eroic*. De asemenea, o pledoarie în favoarea legitimității genului liric poate fi întâlnită şi la Agnolo Segni în *Discuție despre lucrurile ce țin de poetică* (1581).

Noile specii ale Renaşterii – poemul eroi-comic (Luigi Pulci, Boiardo sau Ariosto) romanul pastoral, pastorala dramatică (*Aminta* a lui Tasso) din care se va naşte teatrul liric, în sfârşit tragicomedia – dovedesc permeabilitatea genurilor şi relaxează tabloul tradițional. Lope de Vega, într-o lucrare teoretică intitulată *Noua artă de a scrie comedii în timpul nostru*, neagă existența unei distincții tranşante între comedie şi tragedie.

1.4.3. Secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea

Clasicismul francez, sub egida Academiei înființate în 1635, îşi va asuma rolul legiferator pe tărâmul ideilor estetice. Aceasta pentru că, după o perioadă de dezordine, de exagerări şi de imaginație dereglată ce a marcat criza Renaşterii şi a întronat barocul, era necesară o recodificare severă a literarului

Scanned with OKEN Scanner

pe baza unor principii cu valoare de dogmă: ordinea, măsura, echilibrul. Noua doctrină se va dezvolta tot pe baze aristotelice, cu girul lui Horaţiu, dar organizarea ideilor va îmbrăca aspectul unui corpus de reguli formulat dintr-o dublă perspectivă, a raţiunii şi a gustului.

Poetica clasică este prin excelenţă o poetică a genurilor în privinţa căreora emite două exigenţe de principiu: genurile să fie obligatoriu pure şi să se respecte o anumită „specializare" a poeţilor pe genuri pentru ca înclinaţiile lor native să poată fi desăvârşit fructificate (CĂLINESCU, 1971: 89-90). În privinţa genurilor concrete, *Arta poetică* a lui Boileau adună laolaltă, fără a le teoretiza ca genuri, deci fără a prevala elementul de specificitate, atât formele consacrat înalte sau măcar respectabile – tragedia, epopeea, comedia –, cât şi pe cele „de mâna a doua sau a treia", pe care autorul le grupează, fără nicio apreciere de ansamblu, în cântul al II-lea: idilă, elegie, odă, sonet, epigramă, rondel, madrigal, baladă, satiră, vodevil sau cântec (înşiruire din care lipseşte, în mod surprinzător, fabula). Faptul că nu se insistă asupra lor se explică, dincolo de prejudecăţile devalorizante, şi prin aceea că sunt genurile cel mai puţin formalizate, neavând altă lege decât fantezia autorului (TIEGHEM, 1972: 67). Că aceste forme poetice erau tratate cu condescendenţă ne arată şi o împărţire a lui Rapin, contemporanul lui Boileau, în: specii ale poemului desăvârşit – unde intră tragedia, comedia, epopeea şi, prin înrudire, satira şi egloga (oda) – şi specii ale poemului nedesăvârşit – celelalte.

Fisuri în modelul clasic se produc în cursul secolului al XVIII-lea prin teoriile lui Diderot şi Chenier. Cel dintâi introduce în taxonomia dramatică *drama burgheză*, specie hibridă, apropiind modelul tragic de mediul adjudecat până la el de comedie (realitatea vieţii domestice) şi insistă asupra incompatibilităţii dintre entuziasm şi raţiune în poezia lirică (*Reflecţii asupra odei*, 1770). Cel de-al doilea lansează idei reformatoare cu privire la esenţa poeziei lirice care e dată de capacitatea de a exprima emoţii obişnuite, adevărul omenesc, idei ce vor îndruma lirismul spre rolul pe care i l-au rezervat romanticii.

Dar marele moment al secolului este anul 1746, când, la trei sferturi de veac după Boileau, apare în Franţa lucrarea abatelui Charles Batteux, *Artele frumoase reduse la acelaşi principiu*, lucrare ce îşi propune să concilieze întregul sistem al poeziei cu postulatul aristotelic al mimesisului. Este prima încercare de teoretizare a poeziei lirice, ba mai mult o încercare de justificare a legitimităţii sale între celelalte genuri. Lirismul e integrat *de facto* sferei poeticului pe considerentul că şi sentimentele, stările, întreaga gamă de trăiri sufleteşti, dincolo de natura lor autentică (natură care îl determină spontan pe artist să le exprime) pot fi imitate. În definitiv, toţi poeţii imită natura, fie în aspectele sale exterioare, fie în cele ce ţin de viaţa lăuntrică. Deci poezia lirică intră şi ea în imitaţie – şi la egalitate cu celelalte genuri –, singurul lucru care o deosebeşte fiind obiectul său aparte, *entuziasmul sentimentului*. Secvenţele lirice, spune Batteux, pot fi întâlnite deseori în drame, specii consacrat imitative. Dacă, în

Scanned with OKEN Scanner

celebrele stanțe, Corneille imită sentimentele Cidului, de ce poetul nu poate face același lucru exprimându-se la persoana I, care e diferența între natura unei asemenea bucăți dramatice și textul de sine stătător al unei ode? Liricul, identificat de Platon cu un mod de expunere, capătă acum o definiție conținutistă.

1.4.4. Poziția romanticilor

Odată cu Batteux începe să prindă contur ideea că, în poezie, nu forma sub care se prezintă sentimentele este importantă, de vreme ce același lucru poate fi exprimat și în cadrul unui poem în care vorbește poetul însuși, și în cadrul unui monolog dramatic în care vorbește un personaj, ci mai ales *conținutul general pe care poezia îl exprimă*. Precizarea genurilor sub acest aspect va veni din partea esteticienilor și filosofilor germani. Pentru ei, genurile sunt *expresii ale unor tendințe și situații spirituale* care pun în ecuație un anumit tip de raport eu – lume, un *Weltanschauung* specific. Acum teoria genurilor capătă dimensiune istorică prin preocupările legate de descoperirea *genului originar* și tot acum se restabilește supremația aristotelică a dramei, dar nu pe invocatele considerente modale, ci pe criterii ontologic-psihologiste, respectiv pe baza capacității ei de a unifica atitudinile existențiale.

Reprezentant al *Sturm und Drang*-ului, Herder va valoriza formele poetice ce exprimă sentimentalismul și energia. Ca mulți dintre predecesorii săi, el identifică poezia lirică cu oda și vede în ea prima expresie a artei cuvântului, din care s-au dezvoltat ulterior poezia epică și drama. Oda dă glas „clocotului simțirii" și, din această pricină, ea poate fi pusă pe același plan cu poezia populară, „poezia naturală", în care pulsează simțirea adâncă și necontrafăcută, în acord cu legile firii.

Friedrich Schlegel este unul dintre primii teoreticieni germani care reia tripartiția genurilor într-un tipar configurat însă de *relația eu artistic – lume*, tipar în care regăsim, în alți termeni, împărțirea platoniciană după modurile imitației: forma lirică este subiectivă, cea dramatică este obiectivă, iar cea epică subiectiv-obiectivă și, prin caracterul ei mixt, evident posterioară celorlalte două. La Hölderlin, categoriile sunt rediscutate dintr-o dublă perspectivă, *aspect exterior/esență profundă*: poemul liric, ideal după aparență, este naiv prin semnificație, poemul epic e naiv după aparență, dar eroic prin semnificație, poemul tragic, eroic după aparență, ideal prin semnificație. Fiecărui gen i se repartizează apoi o sferă a vieții spiritului: liricului sentimentul, epicului voința, dramaticului intuiția intelectuală (*cf.* GENETTE, 1994: 47-49).

În viziunea lui Goethe, câmpul poeziei e configurat tot într-o manieră specific romantică, respectiv jalonat de trei moduri naturale de expresie sau *tendințe originare ale eului* care au dat naștere celor trei forme poetice: *narativă*, exemplificată prin epopee, *entuziastă* – specifică poeziei lirice – și *activă*, a

Scanned with OKEN Scanner

dramei. Ele se pot găsi izolat, dar mai ales în forme sintetice pentru care cele mai la îndemână exemple sunt balada, tragedia antică sau tragedia clasică franceză. Ideea coexistenței genurilor susținută de Goethe presupune în subsidiar opțiunea pentru un criteriu psihologist potrivit căruia „genul la care aparține o anumită creație poetică nu este hotărât de forma exterioară pe care o îmbracă, ci de atitudinea fundamentală care o animă" (RUSU, 1969: 29).

Pentru Schelling (*Filosofia artei*), poezia reprezintă modalitatea de a intra, prin particular, în contact cu absolutul, iar genurile sunt expresia raporturilor care pot exista între lumea reală și lumea ideală: în poezia lirică domină particularul, diferența, ea fiind o expresie a lumii de dinăuntru, a *subiectivității* profunde. Redând universul conștiinței, este în cea mai mare măsură expresia libertății. Dacă lirica e stăpânită de reflecție, epica stă sub semnul acțiunii, este genul predominant *obiectiv* în care lumea particulară (realul) și generalul (idealul), libertatea și necesitatea nu se află în conflict, ci în echilibru. Drama unifică natura contrastantă a celorlalte două genuri, respectiv particularitățile subiective ale lirismului cu identitatea obiectivă a eposului, specificul ei stând în aceea că exprimă un conflict între libertate și necesitate.

Și pentru Hegel (*Prelegeri de estetică*), scopul artei este reprezentarea sensibilă a absolutului, iar poezia e arta supremă, căci materialul ei, limbajul, este el însuși un produs spiritual. Diferențierea poeziei pe genuri e dedusă, ca la Schelling, din modul specific în care datele realității externe sunt percepute de subiectivitatea artistului creator. Astfel, conținutul poeziei lirice este dat de lumea lăuntrică, sensibilă și contemplativă, care se răsfrânge asupra ei înseși, în poezia epică predomină elementele realității exterioare cu raporturile sale sociale, pentru ca în cea dramatică, sintetică, să se regăsească principiile ambelor genuri: obiectivitatea, pentru că sunt prezentate acțiuni ce se petrec pe planul realității, și subiectivitatea, pentru că agentul lor este omul viu, cu întreaga sa viață interioară. Tocmai de aceea, în dramă spiritul se manifestă în totalitatea sa.

Schopenhauer (*Lumea ca voință și reprezentare*) vede în artă un mijloc de anihilare a instinctelor devastatoare prin care se manifestă voința. În prima categorie de poezie, cea lirică, cel înfățișat coincide cu cel care înfățișează, obiectul se confundă cu subiectul. Poezia epică și cea dramatică sunt manifestări ale obiectivării, ele redau caractere semnificative în situații semnificative apelând la povestire (epica) sau la prezentarea directă (drama). Specia superioară rămâne tragedia, pentru că, prin conflictele ei vehemente, ne înfățișează de fapt conflictele voinței cu ea însăși.

În Franța, cel mai de seamă teoretician al timpului este Victor Hugo, care, în *Prefața* la drama *Cromwell*, acreditează triada genurilor și o tratează în plan extensiv și diacronic, văzând în succesiunea lor însăși legea evoluției umanității. Genurile – ale căror expresii emblematice sunt *oda*, *epopeea* și *drama* – ar seconda îndeaproape marile vârste ale societății omenești astfel: timpurile primitive sunt lirice, timpurile antice sunt epice, timpurile moderne, dezvoltate

Scanned with OKEN Scanner

pe dimensiunea creştină, sunt dramatice. Oda vizează idealul, epopeea grandiosul, drama realul. Această succesiune, reprezentabilă prin *Biblie*, Homer şi Shakespeare, poate fi regăsită, crede Hugo, la nivelul tuturor literaturilor. Poziţia lui Hugo are limitele ei, genurile nu sunt decelate în specificitatea lor structurală, ci proiectate la scara largă a istoriei universale şi tratate în cele mai generale şi mai aproximative identificări (oda cântă eternitatea, epopeea solemnizează istoria, drama pictează viaţa), toate acestea făcând din teoria sa mai degrabă o frumoasă metaforă decât un studiu sistematic.

1.4.5. Direcţia scientistă

Pe linia abordării genurilor literare ca elemente ale totalităţii lumii se va fonda în Franţa o direcţie scientistă reprezentată de Ferdinand Brunetière şi Ernest Bovet. Darwinist convins, Brunetière a elaborat o teorie progresivă a literaturii ce a stârnit numeroase controverse, teorie potrivit căreia legea evoluţiei biologice se poate aplica întocmai şi domeniului literaturii. Genurile ar fi categorii obiective analoage speciilor din lumea naturală, urmând parcursul propriu oricărui organism – naştere, perfecţiune, declin şi dispariţie –, ba chiar s-ar impune prin aceeaşi „luptă pentru existenţă". Evoluţia lor are loc, precum în istoria naturală, de la simplu la complex, de la omogen la eterogen, de la unic la multiplu, determinată fiind de factori ca *ereditatea* (rasa), *mediul* şi, cel mai important, *individualitatea*, care introduce în istoria literaturii şi a artei elementele inovatoare. Deşi a fost considerată forţată chiar şi de către unii contemporani, căci aplică fără nuanţe paradigma unui domeniu de cunoaştere la altul, teoria are meritul că atrage atenţia asupra dinamicii genurilor şi asupra apariţiei lor necesare, reclamate însă nu de impulsurile vitale, cum pretinde autorul ei, ci de schimbările produse în mentalul societăţii.

În sfârşit, Ernest Bovet menţine principiul evoluţionismului lui Brunetière, dar, pe linia lui Hugo, îl integrează unei viziuni ciclice asupra literaturii luând în calcul şi dimensiunea sufletească. Cele trei genuri sunt trei vârste spirituale: „lirismul e înainte de toate tinereţea exuberantă a sentimentului, o revărsare de forţe fără scop precis, un elan de credinţă... Epopeea este maturitatea activă şi învingătoare, povestirea care este prin ea însăşi un act... Drama este sfârşitul unei zile în care tenebrele luptă cu lumina" (Ernest Bovet, *Lyrisme, épopée, drame*, Paris, 1911, p. 13-14, *apud* RUSU, 1969: 43). De asemenea, Bovet consideră că evoluţia umanităţii şi, implicit, istoria literaturii sunt un şir de ere, în cadrul fiecăreia putându-se determina cele trei etape – lirică, epică şi dramatică – corespunzând unor moduri esenţiale, determinate biologic, de a concepe viaţa şi universul.

Toate aceste teorii – fie ele pozitiviste, spiritualiste sau de sinteză – rămân simple speculaţii sau fantezii, pentru că genurilor li se aplică paradigme de

Scanned with OKEN Scanner

altă natură decât cele estetice, singurele capabile să le exprime în calitatea lor de categorii ordonatoare ale literaturii.

1.4.6. Teoria formalistă a genurilor

Formalismul rus deplasează studiul genurilor spre relevarea elementelor de structură internă, dar şi a mobilităţii acestei structuri, ceea ce explică procesul lor evolutiv. Boris Tomaşevski (*Teoria literaturii. Poetica*, 1927, trad. rom. 1973) vede în genuri sisteme alcătuite din *grupări de procedee* între care unele devin dominante, revenindu-le sarcina de a organiza compoziţia operei. Aceste procedee dominante constituie indiciile genului. Sistemele generice funcţionează ca nişte focare de atracţie, ataşându-şi noi şi noi opere la paradigma recunoscută, pe baza unor trăsături comune sau contrastante. De asemenea, aceste sisteme au un caracter dialectic, în sensul că procedeele care le definesc înregistrează o permanentă migraţie; în momentul în care ele se regrupează sub forţa catalizatoare a unui alt procedeu dominant se naşte de fapt un gen nou. Această mutaţie stă în puterea geniilor, epigonismul nefăcând altceva decât să tocească relieful unui gen prestigios prin reiterarea conştiincioasă a grupărilor de procedee consacrate. Teoreticianul formulează legea evoluţiei genurilor, care constă într-o „permanentă eliminare a genurilor înalte de către cele inferioare" (1973: 288), proces ce se produce în două moduri:

1. prin completa dispariţie a genului înalt, cum s-a întâmplat în secolul al XIX-lea cu epopeea şi oda;
2. prin pătrunderea în genul înalt a procedeelor specifice genului minor: de exemplu, procedeele comice, integrate genurilor serioase şi tratate cu seriozitate, permit relansarea acestora în direcţii inovatoare (dezvăluirea construcţiei subiectului în romanul lui Sterne a devenit un procedeu grav în toate formele metaromanului).

Având în vedere această permanentă mutaţie a genurilor, Tomaşevski consideră că ele se sustrag oricărei încercări de clasificare logică şi fermă, fiind categorii valabile numai pentru un anumit moment istoric dat.

1.4.7. Genurile în teoria literară a celei de-a doua jumătăţi a secolului al XX-lea

Faţă de teoriile clasice marcate de încercarea obstinată de a salva, prin cele mai variate argumente (multe dintre ele fanteziste şi străine de esenţa literaturii), schema tripartită a genurilor, poziţiile poeticienilor contemporani sunt nu numai mai prudente, ci şi mai dubitative şi mai nuanţate. Se pune întrebarea dacă numărul genurilor trebuie limitat la trei, dacă nu cumva ele pot fi mai mul-

Scanned with OKEN Scanner

te sau mai puține. Lista s-a încercat a fi prelungită prin introducerea unor fapte de tranziție ca genul didactic și cel oratoric. Ezitările vin însă din recunoașterea statutului lor pragmatic care le recomandă mai degrabă ca manifestări retorice decât literare. Wolfgang Kaiser, de exemplu, în *Opera literară* (1948, trad. rom. 1979: 470) vede în genul didactic „un gen separat, care, ca literatură cu o anumită finalitate și care deci nu mai este autonomă, își are sediul în afara literaturii propriu-zise"; astăzi am spune mai degrabă că se situează în cadrul literaturii de graniță.

Tot în spațiul german se manifestă și tendințe reducționiste: Käte Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, 1957) împarte câmpul literaturii în două, în funcție de predominanța unuia dintre termenii binomului subiectivitate – obiectivitate, care ar defini genurile după criteriul modal al *atitudinii de enunțare*. LIRICUL cuprinde toate formele de enunțare subiectivă, respectiv poezia lirică, dar și formele de expresie personală ca autobiografia sau romanul la persoana I, iar FICȚIUNEA sau genul MIMETIC înglobează celelalte forme epice în proză, dramaticul și poezia narativă. Cele două genuri se îndepărtează fiecare în felul său față de forma de întrebuințare uzuală a limbajului care constă în producerea de enunțuri de realitate de către un enunțător (eu-origine) real și determinat: în lirică întâlnim enunțuri de realitate (acte de limbaj autentice) care au însă un eu-origine al enunțării indeterminat, căci ele nu pot fi puse nici pe seama poetului, nici pe seama unui alt subiect vorbitor anume, pe când literatura ficțională e alcătuită din enunțuri ficționale produse de o enunțare lipsită de indiciile originii sale (veritabilul eu-origine al acestor enunțuri nu e nici autorul, nici naratorul, ci personajele fictive în funcție de care se organizează enunțarea).

Clasificarea lui Northrop Frye (*Anatomia criticii*, 1957, trad. rom. 1972) propune repartiția literaturii în două moduri (coexistente de altfel în proporții diferite în fiecare operă) – ficționale și tematice –, în funcție de transparența relației autor – cititor. În modurile tematice, autorul iese în prim-plan, vorbește în numele său și transmite cititorului propria gândire; este cazul liricii, al eseurilor, al unor specii ca satira, epigrama, egloga, al poeziilor ocazionale (se poate observa că ceea ce Frye înțelege prin moduri tematice se suprapune în mare parte acelui sector al literaturii acoperit prin termenul de *liric* la Käte Hamburger, pe motiv că în aceste forme subiectul enunțării e vizibil). Modurile ficționale, cele în care autorul dispare pentru a da prioritate lumii imaginate, se clasifică, în linie aristotelică, după criteriul capacității de acțiune a eroului:

- Eroul este o ființă divină, superioară prin natura sa omului și ambianței umane: MIT.
- Eroul este superior semenilor și ambianței umane prin măsura capacității sale (el săvârșește miracole, dar are condiție umană): GENUL ROMANTIC (ROMANȚ) caracterizat prin violarea legilor naturale în favoarea miraculosului; include basmul și legenda în varianta sa laică sau religioasă.

Scanned with OKEN Scanner

♦ Eroul este superior semenilor prin însuşirile sale, dar nu depăşeşte limitele ambianţei umane; în acest caz el este un conducător (tipul de erou la care s-a referit Aristotel), iar genul care îl ilustrează este GENUL MIMETIC SUPERIOR, al epopeilor şi al tragediilor.

♦ Eroul nu îşi depăşeşte nici semenii, nici mediul înconjurător, el este un om obişnuit, denumit în general cu termenul simplu de *personaj*: GENUL MIMETIC INFERIOR al operelor comice şi realiste.

♦ Eroul este inferior ca putere şi inteligenţă, el se află în situaţii de înrobire, frustrare şi absurditate stârnind disprețul cititorului: MODUL IRONIC.

Cele cinci stadii umane reprezintă, spune Frye, tot atâtea etape ontogenetice ale literaturii, care a evoluat treptat de la formele mitologice adeseori mixte, cu eroi zeificaţi şi regi de ascendenţă divină, spre promovarea insului banal, anonim, fără calităţi – antieroul din romanul secolului al XX-lea.

Schema poate fi nuanţată în funcţie de alte categorii: comicul, care îl împacă pe erou cu societatea, şi tragicul, care îl izolează de aceasta, sau, pe un alt palier, verosimilul, care limitează ficţiunea, şi povestirea înăuntrul căreia totul este permis.

Alte clasificări privesc modurile ficţionale în funcţie de semnificaţia lor arhetipală (mitosul primăverii – comedia, mitosul verii – romanţul, mitosul toamnei – tragedia, mitosul iernii – ironia şi satira) sau de un criteriu al formei care împarte ficţiunea în proză în patru categorii constitutive:

– *personală extravertită* (se ocupă de natura umană şi de manifestările acesteia în societate): romanul realist;
– *personală introvertită*: romanţul (vizează personajele, dar le tratează într-un mod subiectiv);
– *intelectuală introvertită*: confesiunea (transmite idei şi teorii abstracte într-o manieră subiectivizată);
– *intelectuală extravertită*: „anatomia" sau naraţiunea fantezist-alegorică în care personajele sunt înfăţişate ca exponenţi ai ideilor pe care le reprezintă; reprezentanţi ai „anatomiei" sunt Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift, Sterne etc.

La intersecţia atâtor criterii, sistemul lui Frye se disipează într-o analiză a literaturii prin grila simbolic-arhetipală al cărei merit este acela că găseşte compatibilitatea formelor literare, care altfel ar părea neunificabile şi eterogene.

În condiţiile în care a devenit tot mai evident faptul că manifestările literaturii evoluează spre o condiţie confuză, în cel mai înalt grad mixtă, poetica a conştientizat caracterul iluzoriu al încercărilor de a cuprinde realitatea literară în formule generice abstracte, inevitabil limitative. **Demersurile structuraliste** mută centrul investigaţiei într-un plan metateoretic, o teorie a teoriei genurilor, oferind soluţii de principiu, bazate pe opoziţii între trăsături de structură şi evitând problema spinoasă a clasificărilor şi a verdictelor categorice.

Scanned with OKEN Scanner

Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*, 1970, trad. rom. 1973) porneşte de la analiza inconsecvenţelor teoriei lui Frye (remarcă în special caracterul lacunar al taxonomiei propuse) şi ajunge la concluzia că ele se datorează presiunii exercitate de realitatea literaturii, de faptele literare verificabile, şi nu de posibilităţile ei teoretice. El ajunge astfel să distingă două accepţiuni ale termenului de gen: „spre a evita orice ambiguitate ar trebui să vorbim pe de o parte de *genurile istorice*, iar pe de alta de *genurile teoretice*. Cele dintâi ar rezulta dintr-o observare a realităţii literare; celelalte din deducţii de ordin teoretic [s.a.]" (TODOROV, 1973: 30). A constata existenţa unor genuri teoretice înseamnă a epuiza combinaţiile pe care un anumit criteriu adoptat le permite. În cadrul tabloului complet al genurilor teoretice se poate introduce o distincţie suplimentară între *genurile elementare* – caracterizate prin prezenţa sau absenţa unei singure trăsături structurale – şi *genurile complexe*, care manifestă prezenţa sau absenţa conjugată a unor trăsături. Genurile istorice ar fi un subansamblu al genurilor teoretice complexe.

Cea de-a doua obiecţie de principiu formulată în legătură cu teoria lui Frye se referă la faptul că aceasta operează cu categorii de tip antropologic, ale imaginilor, ale manifestărilor, şi nu cu cele ale structurii profunde, singurele care ar permite degajarea unor sisteme de reguli riguroase în configurarea genurilor. Pentru un structuralist ca Tzvetan Todorov, studiul genurilor presupune studiul *structurilor operei* în funcţie de trei niveluri:

- aspectul verbal, respectiv analiza registrelor vorbirii, dar şi a tuturor problemelor legate de enunţare (modurile platoniciene);
- aspectul sintactic – compoziţia;
- aspectul semantic sau „temele" operei.

Din perspectiva semiotică abordată de Maria Corti (*Principiile comunicării literare*, 1976, trad. rom 1981), genul literar este un sistem de codificări instituite în cadrul raportului dintre un semnificat şi un semnificant, respectiv dintre o organizare tematică şi un plan formal; codificarea generică funcţionează în virtutea unui *program* distinctiv care operează cu acele trăsături capabile să-l opună programului altui gen (CORTI, 1981: 164). Procesul mobilităţii genurilor e marcat de două tendinţe: „de o parte sunt codificările, care de la sine tind să se canonizeze, iar de alta mesajele scriitorilor individuali, care pot acţiona în două direcţii: transformând codurile din interior sau erodându-le şi convertindu-le până la distrugerea lor" (1981: 167).

În sfârşit, Gérard Genette introduce în genologie un concept transistoric, acela de ARHIGEN (*Introducere în arhitext*, 1979, trad. rom. 1994) prin care înţelege un fel de *tipar generic abstract*, particularizat diferit de genurile empirice, concrete. Liricul, epicul, dramaticul sunt astfel de arhigenuri şi fiecare dintre ele include un număr de genuri istorice, care la rândul lor includ specii mai determinate, divizibile în funcţie de multiplicarea instanţelor dintre specie şi individ; ex.: ROMAN – ROMAN POLIŢIST – ROMAN POLIŢIST

Scanned with OKEN Scanner

„REALIST", TIP ENIGMĂ, THRILLER etc. Între gen şi arhigen nu există nicio diferenţă de natură, ci doar una de amplitudine, structura lor fiind dată de un model combinatoriu constituit la intersecţia a trei axe, pe care teoria genurilor le datorează, cum se ştie, lui Aristotel. Am putea să ni le reprezentăm, sugerează Genette, ca un volum cu trei dimensiuni, ca un „cub translucid", dar aceasta nu înseamnă că nu se poate ivi şi o a patra dimensiune, un al patrulea criteriu care să inducă distincţii generice: „Ne va fi îndeajuns deci pentru moment să stabilim că un anumit număr de determinări tematice, modale şi formale *relativ constante şi transistorice* [s.a.] (adică având un ritm de variere sensibil mai lent decât cele pe care istoria – «literară» şi «generală» – trebuie să le cunoască de obicei) desenează oarecum peisajul în care se înscrie evoluţia câmpului literar şi, într-o largă măsură, determină ceva precum rezerva de virtualităţi generice în care această evoluţie îşi face alegerea – uneori nu fără surprize, desigur, repetiţii, capricii, mutaţii bruşte sau creaţii imprevizibile" (1994: 79). De exemplu, pentru genul numit *autobiografie* (subordonat arhigenului epic) elementele definitorii sunt furnizate de următoarele constante:

– MODURI (formele naturale ale vorbirii care, ca obiect de studiu, aparţin pragmaticii): naraţiune retrospectivă la persoana I incluzând sau nu pasaje de reprezentare;
– TEME (obiectul): povestirea unei vieţi (nu povestirea unei unice întâmplări, ca în schiţă);
– MIJLOACE: cuvânt, în proză/vers, tip de vers, de dimensiuni ample/reduse etc.

Inevitabila, permanenta raportare a unui text la diversele tipuri de limbaj de care aparţine, la arhigenul său, este, în viziunea lui Genette, însuşi obiectul de studiu al poeticii, *arhitextualitatea*.

1.5. Puncte de vedere în genologie

Cum se poate observa din această trecere în revistă a marilor momente istorice ale teoriei genurilor, două perspective, adesea confluente, au acoperit câmpul epistemologic al problemei:

1. cea GENETICĂ (DIN CE CAUZE AU APĂRUT GENURILE?) e interesată de depistarea condiţiilor de cristalizare a unor forme literare originare (*Urformen*) din care a derivat multitudinea de fenomene ce alcătuiesc astăzi tabloul sinoptic al literaturii în toate ramificaţiile lui, mai mult sau mai puţin clasificabile, dar şi de aspectele legate de mecanismul actului creator, de acei factori care determină opţiunea unui anumit autor pentru formula unui gen sau a altuia;
2. cea TIPOLOGICĂ (PRIN CE SE DIFERENŢIAZĂ GENURILE?) îşi propune decelarea esenţei genurilor pe baza unor particularităţi inerente

Scanned with OKEN Scanner

structurii lor, dar şi pe baza raporturilor pe care acestea le întreţin cu instanţele comunicării de tip artistic – autor şi receptor, în speţă personalitatea individuală de o parte, mentalul colectiv şi gustul publicului din diferite epoci de cealaltă parte – şi cu programele teoretice care au influenţat atât actul producerii, cât şi pe acela al receptării.

Prima direcţie a fost fertilă mai ales în perioada romantică şi a primit răspunsuri variate – explicaţii antropologice, psihologiste, temperamentale, afective, filosofice (v. MARINO, 1973: 711-716) – dintre care unele nu pot fi tratate decât ca simple speculaţii, astfel că singura concluzie acceptabilă pentru investigaţiile de acest tip pare aceea că originea genurilor, indiferent care va fi fost, se leagă de cauze „naturale", că ele au apărut spontan prin modificarea dispoziţiilor spiritului creator (DUDA, 1998: 152). În cadrul relaţiei specifice creator/tip de creaţie, merită amintită şi teoria lui Liviu Rusu (*Estetica poeziei lirice*, 1937) care distinge trei tipuri ale spiritului – simpatetic, demoniac-echilibrat şi demoniac-anarhic – corespunzând celor trei posibilităţi de a fi ale literarului: liric, epic şi dramatic.

Privind lucrurile sub aspect tipologic, pare să se stabilească un relativ acord asupra viabilităţii a două criterii capabile să dea seamă de realitatea genurilor: cel REPREZENTATIV, care fixează dominante de conţinut, şi cel FORMAL, însumând toate aspectele ce ţin de planul expresiei, inclusiv cel modal, al atitudinii eului creator faţă de lume, deci al relaţiei subiectiv – obiectiv. Această grilă traversează teoria genurilor de la Platon şi Aristotel până la Genette fie acordând prioritate unui criteriu sau altuia, fie privindu-le în perspectiva relaţiei indisolubile conţinut – formă.

1.5.1. Genurile ca sisteme de convenţii discursive. Perspectiva pragmatică

Abandonând direcţia alcătuirii de taxonomii sterile, bazate pe interminabile incluziuni, ca şi ambiţia de a elucida dimensiunea teoretică a problemei, genologia contemporană e interesată de capacitatea de a decela specificitatea unei opere anume prin apelul la distincţiile generice. Genurile devin instrumente funcţionale de analiză a fenomenului literar, ceea ce înseamnă o fundamentală răsturnare de perspectivă: *mai multe genuri se întâlnesc într-o operă, şi nu mai multe opere formează un gen.*

O atare poziţie pragmatică dezvoltă Jean-Marie Schaeffer în *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989) considerând genurile realităţi mutabile, alcătuite din seturi de convenţii eterogene şi valabile contextual, care se pot aranja şi rearanja, asemenea unui puzzle, în fiecare operă dată. El recunoaşte că identitatea generică a unui text este rezultatul intersectării mai multor criterii, că, la urma urmei, un text se află la confluenţa mai multor genuri şi că poate fi numit cu

Scanned with OKEN Scanner

termeni generici diferiți, atâția câte puncte de vedere există. A clasa textele poate însemna lucruri diferite, după cum criteriile de înseriere sunt:

1. exemplificarea unei proprietăți a textului privit ca act de comunicare: romanul *Principesa de Clèves* este o povestire pentru că relatează întâmplări reale sau imaginare;
2. identificarea unei reguli particulare: sonetul e bazat pe o codificare formală strictă care îl distinge de alte genuri fixe de poezie sau de poezia necodificată formal;
3. raportarea genealogică, de tip hipertextual, a unui text la alte texte: *Micromégas* al lui Voltaire este apreciat ca povestire de călătorie imaginară în comparație cu precedențele sale: *Istoria adevărată* a lui Lucian sau *Călătoriile lui Gulliver* de Swift;
4. raportarea analogică (fondată pe simpla asemănare nedeterminată cauzal, deci pe relații metatextuale) la alte texte: când spunem că un text chinez este o povestire filosofică, recunoaştem că acel text se aseamănă cu ceea ce în Occident numim povestire filosofică, fără ca primul text să se fi inspirat din cel de-al doilea; aici intră şi toate „formele simple" studiate de André Jolles (*Formes simples*, Paris, Seuil, 1972) respectiv legenda, cântecul de gestă, mitul, ghicitoarea, locuțiunea, cazul, povestea, pilda şi gluma.

Logica generică este, aşadar, una *plurală*, dar şi una *relativă*, care ține cont nu doar de trăsături inerente textului, ci şi de cele derivate din condițiile sale de receptare. Autorul se vede îndreptățit să vorbească despre o *genericitate auctorială* situată în planul creării de texte (nivelurile 1, 2 şi 3, respectiv genericitatea hipertextuală, cea regulatoare, precum şi cea a nivelului comunicativ) şi o *genericitate lectorială* (analogică) exprimând punctul de vedere retrospectiv al lecturii lor. Problema genurilor este situată astfel într-o perspectivă pragmatică, textul este de două ori codificat, nu numai de contextul emisiei, ci şi de cel al receptării, căci publicul poate defini sau redefini un gen în funcție de determinările sale spațiale sau temporale. Pentru primul caz, exemplul este *O mie şi una de* nopți, care ilustrează genul numit povestire orientală numai pentru un receptor occidental sensibil la dimensiunea exotică; pentru cel de-al doilea, nuvela lui Borges, în care este imaginat un autor fictiv, Pierre Ménard, care scrie cuvânt cu cuvânt şi fără a copia sau imita, un capitol din *Don Quijote*. Dacă situația ar fi fost reală, romanul *Don Quijote* al lui Ménard n-ar mai fi fost o parodie a romanului cavaleresc, ci un roman istoric al Spaniei secolului al XVI-lea.

Sistemul de convenții generice propus de Schaeffer derivă din considerarea operei literare ca obiect semiotic complex, produs al unei situații de comunicare reglate de mai multe convenții:

A. CONVENȚIILE CONSTITUANTE se referă la unul sau mai multe aspecte ale actului comunicativ implicat de text. Ele fac obiectul unei alegeri înainte de producerea textuală propriu-zisă:

Scanned with OKEN Scanner

1. Nivelul enunțării (CINE VORBEȘTE?):

- statutul enunțătorului: real (mărturisire)/fictiv (romanul la persoana I)/ prefăcut (se identifică cu o persoană care a existat sau există în realitate; ex., *Memoriile lui Hadrian* scrise de Marguerite Yourcenar);
- statutul actului de enunțare: enunțare serioasă (făcută chiar și de către un enunțător fictiv, ca în pamfletul semnat sub pseudonim, sau de către unul prefăcut, ca în *Dialogurile* lui Platon)/enunțare ficțională (care poate aparține chiar și unui enunțător real, în autoficțiune); enunțare orală (există genuri legate intim de efectuarea orală: rugăciunea, cuvântul de spirit, cântecul)/enunțare scrisă;
- modul de enunțare: povestire (diegesis)/reprezentare (mimesis).

2. Nivelul destinației (CUI VORBEȘTE?):

- destinatar determinat (scrisoarea, rugăciunea, panegiricul, epigrama)/ destinatar nedeterminat în majoritatea practicilor discursive ludice, dar și în cele nonludice (actele discursive din mass-media);
- destinație reflexivă (enunțătorul se adresează lui însuși, ca în jurnalul intim)/destinație tranzitivă (se adresează altcuiva); când intenția literară o ia înaintea intenției private, destinația reflexivă devine simulată (jurnalele scrise pentru a fi publicate);
- destinatar real (destinatarul ultim al unei opere)/destinatar fictiv (destinatarul reprezentat în textul unui roman epistolar).

3. *Nivelul funcției* (CU CE EFECT VORBEȘTE?):

- tipul de act ilocutoriu pe care îl implică: acte expresive (poezia lirică)/acte directive (predică, discurs apologetic, cântecul de leagăn)/acte asertive (roman realist, mărturie)/acte declarative (formule magice, blesteme)/acte promisive (jurământul);
- efectele perlocutorii ale enunțării: de exemplu, efect de amuzament (comedia)/catharsis (tragedia);
- funcție ludică/funcție serioasă, ca în literatura epistolară, biografie, istorie, proverbe, imnuri religioase, cântece funerare etc.

B. CONVENȚIILE REGULATOARE, ca și cele tradiționale, nu se mai referă la cadrul comunicațional, ci țin de actul discursiv realizat și reunesc trăsături intratextuale; ele adaugă reguli unei forme de comunicare preexistente (derivă din anumite particularități ale formei discursului (CUM VORBEȘTE?):

- constrângeri sintactice (formele fixe de poezie);
- constrângerile fonetice, prozodice, metrice – sunt evidente în orice genuri versificate care se opun pe această bază genurilor în proză (ex., în jocurile de cuvinte practicate de Oulipo);

Scanned with OKEN Scanner

- constrângeri stilistice (ex., opoziția dintre stilul înalt și cel umil ca indice de opoziție generică între tragedie și comedie sau, astăzi, opoziția dintre literatura savantă și literatura „de masă");
- constrângeri de conținut, macrodiscursive: regula celor trei unități în tragedia antică și clasică și nerespectarea ei în tragedia elisabetană, opoziția dintre romanul cu sertare și cel epistolar, opoziție care se datorează unor trăsături naratologice.

C. CONVENȚIILE TRADIȚIONALE sunt mult mai elastice și se referă la conținutul semantic al discursului (DESPRE CE VORBEȘTE?, respectiv subiect, temă, motiv). Raportează un text actual la texte anterioare, propuse ca modele reproductibile din care se inspiră liber:

- există genuri care se definesc în mod esențial prin conținutul lor: epigrama (conținut satiric), idila (scene pastorale), fabula (dimensiune moralizatoare), romanul S.F. (amestec de știință și imaginație), epitalamul (cântec de nuntă), poezia de dragoste, testamentul, romanul de aventuri etc.;
- există genuri care dezvoltă opoziții tematice pe baza unor constrângeri mai abstracte cum sunt cele de demnitate formulate de Aristotel și care raportează tragedia la comedie, epopeea la parodie;
- unele genuri sunt pure determinări tematice, nelegate de o realizare formală specifică, nici de modalități de enunțare determinate; ex., un gen ca pastorala poate fi cântec, eglogă, piesă de teatru, elegie;
- genurile se diferențiază și în funcție de modul de a trata statutul literal sau figural al structurii lor semantice: sensul figurat poate fi realizat textual (fabulă) sau lăsat în seama lectorului.

Genul ca realitate distinctă este locul comun al acțiunii acestor tipuri de convenții. *Regretele* lui Joachim Du Bellay aparțin genului liric din punctul de vedere al convențiilor constituante (enunțare la persoana I), genului numit sonet din perspectiva convențiilor regulatoare și genului elegiac din punctul de vedere al celor tradiționale (un conținut afectiv pe gama tristeții ce se revendică de la poetul latin Ovidiu).

Cele trei tipuri de convenții discursive sunt mai mult sau mai puțin constrângătoare în funcție de tipul lor: cele constitutive instituie activitatea producerii generice (o povestire există doar dacă cineva povestește evenimente reale sau fictive) și neactualizarea lor atrage după sine eșecul genului. Îndepărtarea de convențiile regulatoare nu înseamnă neapărat eșec, ci doar violarea regulilor admise, ceea ce face loc unei transformări (intervertirea structurii sonetului la Verlaine, în poemul *Resemnare*), în vreme ce neglijarea convențiilor tradiționale este percepută ca o simplă modificare (*Don Quijote* parodiind structurile romanului cavaleresc).

Scanned with OKEN Scanner

Desigur că, în situația în care genurile moderne au devenit realități extrem de flotante, se ridică întrebarea firească dacă se mai poate vorbi sau pentru cât timp se mai poate vorbi despre încălcarea unor norme în realizarea lor efectivă. Dar o a doua întrebare, care conține de fapt paradoxul genologiei contemporane, este dacă totuși transgresiunea generică, acceptată astăzi ca „legitimă", poate fi reperată fără identificarea prealabilă a genurilor tradiționale.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Textul liric

Dar ce e poezia? Înțelept cel ce va ști s-o spună. Ce e sufletul? Se pot constata la un om toate manifestările vieții, pot fi analizate și descrise; se poate – am făcut-o cu toții în școală – analiza un poem, studia compoziția, vocabularul, ritmul, rima, armonia. Toate acestea sunt pentru poezie ceea ce este inima care bate pentru suflet. O manifestare exterioară, nu o explicație, și cu atât mai puțin o definiție.

(Georges Pompidou, *Antologie de la poésie française*)

Poezia este dimensiunea spirituală care suportă cel mai greu definițiile. Aceasta poate și din pricină că poetul trebuie să facă față în permanență unei situații paradoxale: să comunice unicul, să facă să devină comunicabil, cu o adresă foarte largă, ceea ce de fapt e profund singular, să dea o formă profund generală și accesibilă unui conținut strict, aș zice chiar rigid față de sine însuși.

(Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*)

2.1. Despre înfățișările poetului. Mitologia poeziei

Despre poeți și poezie, miturile grecești au fundamentat două imagini. Cea dintâi este a poetului inspirat de muze, simplă voce prin care se exprimă o informație inaccesibilă unui muritor, cum stă mărturie invocația homerică: „Cântă-mi, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul". Muzele ocupau în ierarhia zeiască o poziție înaltă, ca fiice gemene ale lui Zeus și ale Mnemosynei, zeița memoriei individuale, dar și a memoriei colective a lumii. Nouă la număr, ele dețineau competențe diferite: Calliope – poezia epică, Clio – istoria, Polymnia – muza imnurilor sacre, dar și a pantomimei, Euterpe – muzica, Terpsihore – cântecul coral și dansul, Erato – poezia erotică și, prin extindere, întreaga poezie lirică, Melpomene – tragedia, Thalia – comedia, Urania – astronomia. Rolul muzelor poate fi evaluat corect dacă ne gândim că, pentru greci, memoria reprezenta nu doar „arhiva" faptelor trecute, ci și o facultate a spiritului care, operând prin *anamnesis*, „reamintire", dă sens și coerență gândirii (VAILLANT, 1998: 21) sau chiar, după Platon, ne pune în legătură cu lumea ideilor, a esențelor contemplate într-o viață anterioară. Existența unui cult al muzelor atestat de numeroase sanctuare (*museion*) prezente pe Helicon și Parnas dovedește faptul că pentru greci universul se întemeiază pe forța elementelor, dar și pe ordine, armonie și cântec.

Potrivit mitului, apariția în Olimp a corului muzelor condus de Apollo face ca orice pornire dușmănoasă să înceteze și zeii să fie atrași într-o horă a veseliei stârnită de cithara zeului luminii și al artelor. Aflate sub patronajul lui, muzele capătă și virtuți profetice, vizionare. Mitul configurează condiția mitico-religioasă a poetului, un inițiat așezat alături de preot, pentru că o putere divină se manifestă prin el. Atunci când cântă, el se află în *ekstasis* (*ek* „afară", *stasis* „stare"), e cuprins de entuziasm (*enthuziazo* „a fi inspirat de divinitate") sau chiar de nebunie.

Imaginea poetului întors spre miezul ascuns al lumii se completează, prin mitul orfic, cu aceea a poetului îndreptat spre fenomenalitatea ei. Acest mit vede în poet o ființă înzestrată cu putere magică, în stare să modifice realitatea. Orfeu, poetul trac, a fost fiul muzei Calliope. Cu cântecul său, tânguire a iubirii pierdute, și cu sunetul lirei sale Orfeu a vrăjit nu numai pe paznicul Infernului, ci și pe Hades, zeul împărăției morților, înduplecându-l să-i redea soția, pe Euridice. Durerea de a o fi pierdut definitiv se convertește într-un cântec capabil să supună propriei voințe vegetalele, plantele și animalele. Neconsolat, Orfeu disprețuiește toate femeile din ținutul său, iar acestea se răzbună ucigându-l.

Din mitul lui Orfeu a fost dedus rolul activ al poeziei – forță demiurgică întemeiată pe magia limbajului –, capacitatea ei de a exprima sentimentele cele mai intime (iubirea) și statutul poetului condamnat unei vieți solitare și nefericite.

Dar dincolo de această față mitică și transcendentă a poeziei, Antichitatea construiește și o versiune mai realistă, dacă nu chiar profană. În contrast cu ide-

Scanned with OKEN Scanner

ea originii supranaturale a geniului poetic şi a dezechilibrului mental al creatorilor, la fixarea căreia un rol important l-a avut Platon, lumea antică lansează, prin Aristotel şi, ulterior, prin Horaţiu, şi imaginea laicizată a poetului, creatorul lucid pentru care arta este un har natural, înnăscut, iar actul artistic o activitate voluntară, laborioasă şi raţională. Se produce astfel o deplasare de accent de la configurarea stării poetice la cea a actului poetic, înţeles ca meşteşug, tehnică, la limită meserie bine stăpânită, aplicată chiar cu virtuozitate într-o materie mai puţin obişnuită, aceea a limbajului. Un astfel de poet nu mai e alesul muzelor, ci rezultatul muncii sale şi al respectului faţă de regulile creaţiei; el e instruit la şcoala compoziţiei literare, are un rol social şi se va numi *poeta artifex* (*ars* sinonim cu gr. *tekhne*, „meşteşug") spre a marca diferenţa faţă de *poeta vates*, poetul profet. Evident, nici această poziţie nu neagă rolul inspiraţiei – pe care o tratează însă mai realist numind-o *talent înnăscut* –, căci fără de ea arta n-ar fi decât un produs de serie, aşa cum inspiraţia fără muncă ar rămâne o iluzie de o clipă. Soluţia se află, ne spun toate poeticile clasice, la mijloc: „Munca lipsită de-o vână bogată/ Cum şi talentul incult nu văd ce-ar folosi, într-atât de/ Mult se cer una pe alta şi prieteneşte se leagă" (Horaţiu, *Epistola către Pisoni*), „Dacă steaua-i din născare poet nu l-a menit, [...]/ E surd pentru el Febus, iar Pegas cu nărav" (Boileau, *Arta poetică*). Deşi format, construit, un astfel de poet are conştiinţa puterilor de care dispune şi se simte responsabil faţă de destinul limbajului pe care îl mânuieşte în aşa fel, încât acesta să exprime cât mai fidel sensul.

Se poate observa, în concluzie, că Antichitatea a promovat două concepţii despre poezie: *poezia ca activitate transcendentă*, act de cunoaştere care aşază omul în relaţie cu divinul, cu esenţele şi are capacitatea de a crea/re-crea realitatea, şi *poezia ca activitate normală*, umană, legiferată şi utilă sub aspect social, pentru că emoţionează (purifică sufletele, ar spune Aristotel), delectează şi mai ales învaţă. De aici se vor dezvolta două orientări ale poeticii: una clasică şi raţionalistă, ce se va fructifica în doctrina clasicismului francez, şi o alta de orientare romantică, interesată să construiască poeziei o faţă mitică, idealizată şi s-o declare drept metarealitate. Surprinzător este faptul că o direcţie a romantismului reprezentată prin poeţi ca Lautréamont şi Poe vor demitiza actul poetic susţinând ideea că el este unul calculat şi profund raţional. Actul poetic este „schemă, ecuaţie, algebră curată" (Lautréamont), iar poezia este dezvoltarea conştientă a unei schiţe prealabile, cum va demonstra Edgar Alain Poe în eseul său, *Principiul poetic*.

În sfârşit, prin devierea ideii de tehnică în sensul jocului, al automatismului sau al hazardului, curentele avangardiste vor pune în discuţie limitele limbajului poetic şi toate temeiurile ontologice pe care poezia le deţinuse până atunci.

Scanned with OKEN Scanner

2.2. Dincolo şi dincoace de poezie. Poetic – poezie – lirism – literatură

Dicţionarele (*DEX*, *Le Robert*) consemnează în general patru accepţiuni ale termenului de poezie:

1. modalitate a literaturii care exprimă mesajul artistic cu ajutorul imaginilor expresive, al unui limbaj concentrat, al afectivităţii, al rimei, al ritmului etc.;
2. creaţie literară în versuri aparţinând unui poet, unui curent literar, unui popor etc.;
3. caracter a ceva ce trezeşte o emoţie poetică (operă literară, peisaj, situaţie), farmec, frumuseţe, încântare;
4. aptitudine a unei persoane de a încerca emoţia poetică; din acest punct de vedere vorbim despre fiinţe poetice sau prozaice, *terre à terre.*

Acestea pot fi sistematizate astfel:

- POEZIE = LIRISM;
- POEZIE = PROZODIE, VERSIFICAŢIE, POEM;
- POEZIE = POETICITATE, ATRIBUT AL LUMII EXTERIOARE;
- POEZIE = CALITATE A SUFLETULUI.

Poezia este, iată, o categorie a literarului (un gen sau un tip de discurs), dar şi o dimensiune a lumii exterioare sau sufleteşti. Există, aşadar, o esenţă, un inefabil, un „ce" anume care ne îndreptăţeşte să calificăm drept poetice nu numai literatura sau o parte a ei, poezia – considerată drept excelenţa literaturii –, ci şi anumite manifestări estetice sau sensibile ale vieţii.

Conceptul care integrează toate aceste aspecte este *poeticul*, concept în care Mikel Dufrenne vede o *categorie a categoriilor estetice*, transcendentă şi universală, prezentă în poezie, în înfăţişările poetului, dar şi în natura însăşi. Există, spune filosoful, o poezie de dinaintea poemului, căci poeticul reprezintă *expresia unei armonii prestabilite între om şi lume*, el este o fiinţă a Naturii care suscită starea poetică şi solicită limbajul poetic. Lucrurile sunt poetice când ne vorbesc, când stabilesc cu omul relaţii de familiaritate şi de tandreţe sau, altfel spus, când omul răspunde fiinţei poetice a Naturii. Poeticul ar fi deci un concept de relaţie, obiectiv şi uman în acelaşi timp, care rezidă în „generozitatea şi în bunăvoinţa sensibilului" (DUFRENNE, 1971: 264). El se îndepărtează din momentul în care omul „angajează cu lumea relaţii mai puţin familiare, mai violente, din moment ce apariţia ne deconcertează, ne ameninţă sau ne exaltă periculos, din moment ce tandreţea ne e inutilă pentru că nu mai răspunde unei tandreţi a lucrurilor" (DUFRENNE, 1971: 263-264).

Ca expresie a unei relaţii, poeticul reclamă două condiţii: *transparenţa existentului* şi *capacitatea omului de a o sesiza*: „Aşa cum insensibilitatea faţă de aparent îl sorteşte pe om nonpoeziei, rezistenţa faţă de apariţie, când transpare în aparenţă, sorteşte lumea nonpoeziei. Căci trebuie negreşit ca Natura să

Scanned with OKEN Scanner

se ridice la apariţie pentru ca să existe o lume, dar această apariţie poate fi reticentă, ştearsă, indiferentă. Atunci se poate vorbi despre o proză a lumii, domnia platitudinii şi a nesemnificativului" (DUFRENNE, 1971: 261).

Dar poeticul nu se precizează numai prin opoziţie cu opacitatea realului, cu indiferenţa lui faţă de om – proza, spune Dufrenne, este „caracterul aspru, posomorât, chiar tâmp al realităţii" (1971: 262) –, ci şi cu strălucirea, fastul, luxuriantul sau grandiosul. Nici monotonul, monoliticul sau monocromul nu sunt poetice, după cum nici rigoarea, economia şi austeritatea, pentru că tuturor acestora le lipseşte libertatea, exuberanţa şi graţia fanteziei. Poeticul refuză, aşadar, extremele, preferă imagini ale inocenţei şi ale armoniei – o discreţie în bogăţie şi o măsură în fantezie –, pentru că se fereşte să uluiască, să rănească, să constrângă sau să fascineze. Când însă se stabileşte comunicarea dintre un om sensibil şi o Natură care i se revelează, atunci se poate vorbi despre poezia lumii – este concluzia cărţii lui Dufrenne. Iar poezia lumii îl solicită pe poet să o reveleze şi să o transmită, prin intermediul poemului, cititorului. Poezia este un obiect esenţialmente sensibil, care nu există cu adevărat decât dacă e percepută şi consacrată prin percepţie. Astfel poeticul poeziei reprezintă de fapt o triadă, căci se împlineşte prin actualizarea de către cititor a intenţiei conţinute de obiectul poetic.

Dacă cea mai largă identificare a poeziei este identificarea sa cu poeticul, cea mai exigentă rezultă din echivalarea ei cu *lirismul*. Astăzi aproape în totalitate sinonimi, termenii de *poezie* şi *lirism* au definit la origine realităţi disparate. Poezia a fost un concept integrator acoperind toate manifestările ce se înscriau pe teritoriul artei cuvântului, în vreme ce liricul desemna doar acea varietate de poezie care se rostea cu acompaniamentul lirei. Poezia era identificată cu literatura sau, altfel spus, toată literatura era poezie şi firește că, în aceste condiţii, un tratat de teorie literară nu putea purta alt nume decât *Poetica* (*poiein*, „a crea"). Mai mult decât atât, termenul de poezie servea şi pentru a numi toate creaţiile spiritului scrise în versuri, deci între *poezie* şi *versificaţie* se punea semnul egal. Cu toate acestea, Antichitatea avea conştiinţa scrisului nonartistic, fie că se prezenta în formă versificată, fie în proză. În chiar primele rânduri ale *Poeticii*, Aristotel sesizează faptul că termenul de *poet* e folosit, fără distincţie, cu sensul de *versificator* şi distinge poezia-literatură sau imitativă de cea utilitară şi ştiinţifică, impropriu numită astfel: „de-ar trata cineva în versuri chiar un subiect medical ori de ştiinţă a naturii, încă i s-ar zice la fel [poet, n.m.], după datină, cu toate că Homer şi Empedocle n-au nimic comun afară de faptul de a fi scris în versuri şi cu toate că unuia i se dă pe drept numele de poet, câtă vreme celuilalt i s-ar potrivi mai bine cel de naturalist" (ARISTOTEL, 1999: I, 1477 b, 66).

Cât priveşte lirismul, concept subiacent celui de poezie şi înţeles ca expresie artistică a unui mod marcat subiectiv de raportare a eului faţă de lume, el

Scanned with OKEN Scanner

a coabitat secole de-a rândul cu alte valori. Precizarea lui s-a produs pe un dublu fundal, prin permanente delimitări de sfera manifestărilor culturale în cadrul cărora deținea o funcționalitate precisă și apoi prin autonomizarea artei cuvântului față de corpusul celorlalte producții literare versificate. Ceea ce înseamnă o decelare a *funcționalității specifice* prin înțelegerea lirismului ca activitate a literaturii, a *secundarului*, și, în același timp, o decelare a unui *conținut specific* ce ține de exprimarea unei atitudini a eului față de existență. Într-o formulare inevitabil simplificatoare, evoluția lirismului a fost posibilă numai datorită procesului paralel de depragmatizare a poeziei prin evoluția de la manifestările sale intens socializate la cele pur estetice, gratuite, ce vor culmina în doctrina parnasiană a „artei pentru artă" sau în cea a poeziei pure teoretizate în secolul trecut de Valéry. A trebuit ca poezia să parcurgă experiența clasicismului și a iluminismului – exemple covârșitoare de literatură didactică și militantă – pentru ca versul să nu mai servească drept ambalaj ingenios, cu rol ornamental și mnemotehnic, care făcea posibilă o transmitere mai atractivă a variilor cunoștințe și învățături, ca și o mai bună recepție și înmagazinare a acestora.

Se poate vorbi despre o autonomizare a lirismului numai începând cu manifestările spiritului preromantic în spațiul englez și în cel german prin suflul nou pe care-l aduc Macpherson, Young, Gray, Burns, Blake sau mișcarea sturmerilor. Secolul al XVIII-lea reprezintă marea ruptură de paradigmă în conceperea omului, e secolul care descoperă că omul are nu numai rațiune, ci și suflet. Iar de sufletul său trebuie să se ocupe în primul rând poezia, prin care, de acum încolo, se va înțelege *lirism*. Este momentul când poezia devine exclusivistă, preocupată să-și delimiteze un conținut propriu și anume teritoriul trăirilor interioare, ceea ce face din ea o expresie a sentimentului, o sintaxă a emoției.

Acum, sinonimia tacită sau declarată a literaturii cu poezia, care a funcționat aproape fără întrerupere din Antichitate, se spulberă, căci termenul de literatură clivează spre conjuncția sa cu cel de cultură, iar poezia se precizează ca activitate spirituală distinctă, ca teritoriu aparte în interiorul spațiului literaturii.

Opțiunea pentru sentiment în dauna rațiunii se vede dublată de o opțiune de ordin cultural între două direcții spirituale complet diferite, ignoranța și erudiția. Dacă până în perioada clasicismului francez poezia se recomandă ca „știință", „cultură", activitate doctă, prin teoreticieni ca Lessing, Novalis, Victor Hugo ea capătă un spirit iconoclast, refuză cultura livrescă, refuză modelele afirmându-și logica sa internă, care este aceea a intuiției și a imaginației. Poetului nu i se mai cere să fie un instruit, ci un suflet sensibil, căci poezia nu mai este discurs construit după reguli, este discurs „incult", spontan, e revelație, expresie pură, un *Urphenomen* față de care literatura e un fenomen secundar, legat de apariția scrisului. Poezia se detașează astfel din ce în ce mai mult de literatură până a ajunge, grație unei familii de spirite romantice printre care se numără

Scanned with OKEN Scanner

fraţii Schlegel şi doamna de Staël, să se definească drept imaginea în negativ a acesteia.

Teza potrivit căreia ignoranţa şi dispreţul literelor sunt adevărata origine a poeziei a devenit posibilă într-un climat de idei reformator, prin recunoaşterea noilor categorii ale sensibilităţii şi ale imaginaţiei, ceea ce a antrenat o nouă concepţie asupra artei literare. La aceasta a contribuit şi redescoperirea poeziei populare, o poezie prin definiţie „incultă", „naivă", departe de orice elaborare intelectuală, dar, tocmai de aceea, expresia vie a unei energii originare şi a unei simţiri autentice. Pe aceste baze, se constituie un nou model al poeziei, o *poezie poetică*, după o sintagmă întâlnită la fraţii Schlegel şi Jean Paul, dar şi mult mai târziu la Benedetto Croce, ca termen de opoziţie pentru *poesia letteraria*, o poezie construită, umanistică.

Ideea disocierii literatură – poezie apare şi la simbolişti (în afara poeziei simboliste „tot restul e literatură" – spune Paul Verlaine), pentru a fi radicalizată şi transformată în program de avangardele secolului al XX-lea (Breton, Tristan Tzara, letriştii), care ajung să declare că poezia este contrară literaturii (Paul Eluard) şi, implicit, poetul este o specie aparte care are prea puţine în comun cu „literaţii", „intelectualii", „doctrinarii".

Ultima fază a procesului înregistrează fenomenul substituirii totale a literaturii cu poezia, fenomen însoţit de riscuri teoretice ce vor arunca în impas teoria literaturii. Definiţia literaturii trece asupra poeziei şi definiţia poeziei asupra literaturii (Jakobson, Lotman, Lukács), iar alternanţa terminologică (*operă literară/poem*) pare justificată graţie recunoaşterii unei naturi, a unei esenţe comune literaturii şi poeziei, sau, mai exact, prin considerarea poeziei ca exemplaritate a literaturii. Lipsa de scrupul semantic (întâlnită, printre alţii, la Wellek şi Warren, Todorov, Blanchot, Zumthor) se datorează şi expansiunii noţiunilor totalizatoare de *enunţ*, *discurs*, *text*, *scriitură* faţă de care distincţia *literatură/poezie* moştenită de la romantici pare desuetă (v. MARINO, 1987, capitolul *Literatură sau poezie?*).

Dacă sistematizăm, istoria raporturilor *literatură – poezie* este o continuă competiţie şi confuzie, care înregistrează când relaţii de *echivalenţă* – stabilite fie pe baza principiului versificaţiei, fie pe baza recunoaşterii unei esenţe comune, ca în teoriile moderne ale literarităţii –, când de *antagonism*: literatura e negativul poeziei (simbolism, avangardă). Adevărul, spune Adrian Marino, este undeva la mijloc, poezia este o subclasă a literaturii, cu care întreţine relaţii de transfer şi coabitare, dar aceste relaţii legitime au fost prea puţin recunoscute teoretic: „literatura este cadrul şi condiţia esenţială a poeziei de îndată ce atinge stadiul scris" (1987: 217), poezia este „un fenomen «organic», în timp ce literatura doar o «sumă» de elemente distincte", în sfârşit, literatura-cultură, „invadează şi condiţionează genetic *poezia* [s.a.], a cărei predestinare şi orientare culturală este hotărâtoare" (1987: 218). Dacă nu există poezie deculturalizată, la fel de

Scanned with OKEN Scanner

adevărat este că excesul de cultură sufocă poezia şi o obligă la gesturi insurgente, prin care încearcă să-şi conserve individualitatea.

2.3. Despre începuturile poeziei. Lirism colectiv – lirism individual

Dacă liricul este cel din urmă gen care, prin fenomenele clasate la rubrica preromantism şi romantism, capătă conştiinţă de sine şi, implicit, legitimitate în plan teoretic, ca tip de manifestare artistică pare să le fi devansat pe celelalte reprezentând *genul primordial*. El s-a manifestat, ca toate fenomenele de cultură primitivă, în forma unui sincretism de principiu – demonstrează Edgar Papu în cartea sa *Evoluţia şi formele genului liric*: „Nu numai că faptul poetic alcătuia la început o magmă omogenă, în care se asociau şi alte arte, mai târziu străine poeziei, dar el nu se diferenţia nici de celelalte valori, îndeosebi de acelea cu substrat practic" (1968: 11). Fiinţând iniţial într-un conglomerat poetic, lirismul s-a precizat suportând acţiunea legilor naturale generale, *trecerea de la omogen la eterogen şi de la colectiv la individual*. Primele manifestări lirice vor avea o funcţionalitate concretă, născându-se din nevoia de a găsi un mod de contrapondere în faţa ameninţărilor vieţii şi de a asigura un anumit confort psihic. Înainte de a fi expresia unei subiectivităţi individuale, liricul a fost *un fenomen de esenţă plurală* – expresie a unei conştiinţe colective cimentate de viaţa tribală. La originea lui stau, după sistematizarea lui Edgar Papu, cinci tipuri de astfel de manifestări lirice plurale: *cântecele de muncă* energice, pe un ton euforic, executate într-un ritm corespunzând ritmului concret al mişcărilor, *cântecele magice* prin care se caută înlăturarea calamităţilor naturale, *imnurile către puterile naturii* considerate benefice, *cântecele războinice* menite să stârnească apetitul luptei sau cele *de prietenie*, expresie a vieţii de grup care resimte acut nevoia solidarităţii umane.

Substituirea lirismului colectiv cu cel propriu-zis, individual, are loc pe fundalul evoluţiei spre forme de organizare prestatală şi statală şi e marcată de precizarea limitei dintre *eu* şi *noi*, dintre subiectivitate şi lumea dinafară. Se poate vorbi cu adevărat despre lirism în momentul în care a apărut *conştiinţa de sine a eului*. Faptul acesta va avea drept consecinţe nu numai maturizarea liricului, ci şi detaşarea sa de epic şi dramatic, astfel că, deşi mai puternic ancorat în coordonatele genului, de aici încolo el nu va mai reprezenta suma expresiei poetice.

Elementul care a conferit lirismului individual profunzimea specifică a fost *reflecţia*. Prin încorporarea filonului reflexiv se trece de la afectivitatea vehementă, radicală, a lirismului începuturilor la o expresie nuanţată, matură şi personală, orientată de fondul uman original al celui care cugetă. Antichitatea a dezvoltat patru variante ale acestei teme:

Scanned with OKEN Scanner

- Poezia gnomică, a preceptelor, cu două variante: genul înțelepciunii (cunoscut mai ales literaturii ebraice) și genul parabolei, în care mesajul se exprimă în mod alegoric;
- Poezia deșertăciunilor – când lirismul configurează o anumită viziune asupra lumii și asupra vieții, viziune în conformitate cu care poetul își exprimă preceptele (*Eclesiastul*); aici își află originea un sentiment liric definitoriu, tristețea;
- Poezia plăcerilor vieții, înrudită cu cea a deșertăciunilor; e întâlnită ca structură independentă mai ales la poeții latini (odele horațiene);
- Lirica filosofică, individualizată prin aceea că, față de celelalte tipuri de lirică gnomică având caracter constatativ, aceasta deține o vocație vădit explicativă; este specifică mai cu seamă literaturii indiene (*Rig-Veda*).

Dincolo de *lirica de idei*, Antichitatea a dezvoltat și o *dimensiune socială* a confesiunii, și una pregnant *individuală*, în direcția marilor teme ale lirismului dintotdeauna: iubirea, natura, moartea.

Lirica civică, reclamată de existența societății cu diversele ei aspecte, acționează în sensul exaltării patriotismului (odele lui Pindar, elegiile ovidiene), ca o critică socială – însoțită de accente profetice în literatura ebraică (Isaiia, Ezechiel) sau satirice în cea latină (Horațiu) –, dar și ca filosofie a istoriei. *Lirica afectivă* configurează marile experiențe ale umanului tratându-le în sine, ca surse ale unei emoții strict personale, de unde în lirismul colectiv aceste teme erau intonate sub specia unui anumit tip de viziune. Iubirea privită ca lege a firii, ca atracție magnetică devine formă de cunoaștere (*Cântarea cântărilor*) sau pasiune obsesivă (Arhiloc, Sapho, elegiacii latini); moartea, ce fusese înfățișată sub aspect ritual sau ca pierdere a unui membru important al grupului, este interiorizată, asumată ca trăire cu consistență proprie, ca mister individual (*Cartea morților* în literatura egipteană, Properțiu). Aceeași schimbare de registru suportă și tema naturii care evoluează de la o dimensiune socializată – sector de procurare a hranei, reprezentat în viziune realist-obiectivă – spre reconsiderarea sa ca expresie a frumuseții în sine, ca efect stenic (*Bucolicele* lui Vergiliu) sau melancolic (mai cu seamă la poeții chinezi, Li Tai-Pe și Du-Fu), ca plan al integrării sau domeniu de manifestare a legilor fizice (în variantele filosofico-didactice de tipul *Poemului naturii* al lui Lucrețiu).

Se poate vedea că Antichitatea și-a exersat formulele lirice și în direcția unei cuprinderi raționale a lumii, și în aceea a unei cunoașteri senzuale, ea reprezentând pentru epocile ulterioare un fel repertoriu general de teme, direcții și structuri. Cei vechi au anexat liricului toate teritoriile realității, dar nu le-au exploatat în întregime; meritul modernilor constă în coeficientul de contribuție picturală, în ipostazierea variației fenomenelor, a extensiunii și intensității lor.

Raportat la perioada începuturilor și privit *sub aspect tematic*, lirismul universal își relevă unitatea internă, definindu-se ca fenomen reiterant, reeva-

Scanned with OKEN Scanner

luare a condiției umanului din perspectiva altor tipuri de sensibilitate. Poate tocmai de aceea, mai mult decât orice altă formă de expresie literară, poezia stârnește impresia unei bizare familiarități, ne dă senzația de *deja citit*. Faptul că o resimțim mereu aceeași, faptul că resimțim sensibilitatea unor poeți din locuri și timpuri extrem distanțate drept universală și „fără paternitate" se datorează acestei propensiuni specifice a lirismului către esențe, către înfățișarea a ceea ce e omenesc în om, dincolo de variația întruchipărilor lui istorice.

2.4. Poezia – un mod de expunere. Definiția modală a poeziei. Cum comunică poezia?

Cum s-a văzut (**1.4.1.**), cea mai veche identificare a poeziei lirice a fost aceea cu un anumit mod al spunerii, cel expozitiv prin care Platon viza exprimarea directă a poetului în numele său. Or modul expunerii reprezintă, în sistematizarea aristotelică, răspunsul la întrebarea CUM SE REALIZEAZĂ IMITAȚIA? (înțelegând imitația în cel mai larg sens cu putință, ca reflectare), acest CUM fiind – fapt subliniat de teoria generică a lui Genette – doar unul dintre cele trei criterii (alături de CE? și ÎN CE?) ale decelării liricului, epicului, dramaticului. Dar pentru a răspunde la întrebarea CUM SE EXPRIMĂ POEZIA? trebuie lămurită problema lui DE CĂTRE CINE?, adică problema enunțătorului.

2.4.1. Eul liric/eul empiric

Problema enunțării, legată de cea a mimesisului, are în poezie un statut special. Pentru Käte Hamburger, liricul e termenul de opoziție al genului ficțional. Dacă epicul și dramaticul sunt considerate, prin grila aristotelică, genuri mimetice, poezia lirică reprezintă genul nonficțional datorită faptului că este alcătuită din *enunțuri de realitate*, dar fără referent exterior, deci fără funcție de reprezentare, enunțuri considerate autentice pentru că lasă să transpară urmele procesului de enunțare care le-a produs. Diferența specifică față de uzul comunicativ al limbajului stă în aceea că liricul are un „eu-origine" indeterminat, care nu poate fi identificat nici cu poetul însuși, nici cu un alt subiect anume (HAMBURGER, 1986), ceea ce ascunde de fapt, cum observă Genette, o poziție de compromis în problema caracterului reprezentațional al poeziei, căreia i-ar fi proprie „o formă atenuată de fictivitate" (1994: 98).

Enunțătorul unui text liric, recunosc la unison teoreticienii moderni, nu e persoana reală a poetului, ci o instanță mediatoare, plăsmuită, o „ființă de hârtie", cum ar spune Barthes, similară naratorului din textul epic. Ideea disocierii

Scanned with OKEN Scanner

celor două euri își află originea într-un celebru eseu al lui Proust (*Contre Sainte-Beuve*), care distinge eul profund al artistului, prezent în operă, de eul superficial, biografic, „un sine însuși mult mai exterior". O carte este produsul altui eu decât cel pe care îl manifestăm în viața de toate zilele.

Fie că se numește *eu liric*, *eu tipic* (la Vianu, care preia terminologia lui R. Müller-Freinfels) sau *eu numenal* (Liviu Rusu), el este rezultatul unei situații de enunțare, e fixat într-o condiție aparte transformată de imaginație, fapt care-i îngăduie să acceadă la profunzimile ființei sale și să-și dezvăluie spiritul în mod autentic. El e individualitatea creatoare prezentă în discurs în mod explicit (în poezia de până după romantici ori la postmoderni) sau implicit (în lirica modernă ce caută să se elibereze cu totul de subiectul locutor până la a se transforma într-un simplu experiment lingvistic care nu se mai transmite decât pe sine). Între eul liric și cel empiric distanțele sunt variabile, dar există întotdeauna, de la instanța confesivă, memorialistică, ce lasă să transpară în poezie elemente ale propriei biografii, cu date evenimențiale verificabile (Blaga, *9 mai 1895*, *Autoportret* sau Esenin: „Potopul ploii s-a topit în sine,/ Furtuna toată s-a făcut nimic./ Serghei Esenin, mi-i urât cu tine,/ Și silă mi-i privirea să-mi ridic.") sau de la cea profund ancorată în prezent a poeziei ocazionale până la însușirea de către poet a unei identități de împrumut.

Tocmai pentru că enunțul liric nu-și disimulează procesul de enunțare, cum spune Hamburger, în poezie pot fi identificate mărcile subiective ce trădează prezența unei individualități locutoare în funcție de care se organizează enunțul, mărci care sunt de altfel identice cu cele ale oricărui narator ce vorbește la persoana I. Există și poezii în care locutorul pare să nu se trădeze, dând impresia că textul e lipsit de o instanță discursivă; el nu va vorbi despre sine spunând EU, nici nu se va adresa unui TU, dar prezența sa se va infuza discret în text măcar prin topica subiectivă sau prin modul cum articulează substantivele. Mărcile eului liric sunt, așadar, mult mai numeroase decât se crede îndeobște, sistematizându-se în următoarele categorii (ZAFIU, 2000: 248-252):

- mărcile circumstanțelor spațio-temporale, respectiv întregul sistem deictic care ancorează enunțul în situația de comunicare și organizează informația în funcție de poziția subiectului locutor: persoana I și a II-a a pronumelor și a verbelor, adverbele deictice, pronume și adjective demonstrative, verbe de deplasare care poziționează obiectele sau acțiunile în funcție de locutor, prezentul verbal;
- mărcile obiectului care situează persoanele sau obiectele în spațiul poetic: articolul hotărât și nehotărât (marcând gradul de familiarizare cu obiectul-referent), topica, variația numelor unor personaje care schimbă perspectiva receptării;
- mărcile percepției și ale cunoașterii eului liric (senzoriale, cognitive, afective, volitive) pe care se întemeiază și imagini vizuale, auditive, olfactive, sinestezice: verbe ca *a vedea*, *a gândi*, *a simți*, *a suferi*, *a dori*, substanti-

Scanned with OKEN Scanner

ve şi adjective care desemnează noţiuni şi calităţi din aceeaşi sferă mentală şi senzorială, interjecţii de prezentificare: *iată*, *uite* etc.;
– mărcile atitudinii subiective: cuvinte cu sens evaluativ (*frumos/urât*, *bun/rău*), instrumente lingvistice ale modalizării – adverbe şi locuţiuni adverbiale (*firește*, *poate*, *de bună seamă*), verbe (*a crede*, *a considera*, *a trebui*), expresii verbale impersonale (*e bine*, *e util*, *e necesar*) etc.

2.4.2. Lirism subiectiv/lirism obiectiv, autoenunţare/lirism mediat

Cercetările moderne au nuanţat exigenţa primară a lirismului arătând că poezia, deşi prin excelenţă teritoriul interiorităţii, nu este în mod obligatoriu discursul unui EU care vorbeşte la persoana I singular, că poetul, pentru a se exprima pe sine, poate uza după plac de întreaga flexiune pronominală, realizând modalităţi diferite de obiectivare a stării lirice. Este problema *atitudinilor şi a formelor eului în poezia lirică* discutată pe larg, în estetica noastră, de Tudor Vianu în al său *Curs de stilistică* (în *Opere*, IV, 1975: 555-562) la capitolul *Valori stilistice legate de flexiunea pronumelui în poezie* sau într-un studiu aplicativ, *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu* (în *Scriitori români*, I, 1970: 268-280). Esteticianul român preia şi nuanţează o mai veche sistematizare a lirismului pe baza criteriului atitudinal, sistematizare aparţinând lui Wilhelm Scherer, care în a sa *Poetik* (1888) distinge trei tipuri fundamentale:
– Lirica personală (*Ichlyrik*), în care poetul vorbeşte la persoana I şi *în numele său*;
– Lirica măştilor (*Maskenlyrik*), în care poetul se exprimă sub o identitate de împrumut;
– Lirica rolurilor (*Rollenlyrik*), apropiată de expresia dramatică sau de cea narativă, pentru că poetul apelează la „personaje" străine şi exprimă sentimente care nu-i sunt definitorii, dar pe care energia generală a sufletului său le susţine.

Pentru lirica eului, exemplele vin de la sine şi pot fi convocate aici toate textele în care în spatele eului anunţat discursiv prin persoana I singular se intuieşte figura poetului fără vreo mijlocire (Blaga: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"; Arghezi: „Cartea mea-i, fiule, o treaptă"; Coşbuc: „Sunt suflet în sufletul neamului meu"). Lirica mascată presupune un act de deghizare a eului în spatele unei figuri care îl reprezintă: dacul din *Rugăciunea unui Dac* sau proletarul din *Împărat şi proletar* sunt expresii ale revoltei şi ale orgoliului eminescian.

În virtutea tezei fundamentale a esteticii sale, aceea a corelaţiei dintre procedeu şi viziune, Vianu susţine necesitatea acestei clasificări, arătând că între lirica eului şi cea a măştii nu există doar o deosebire exterioară, de tehnică, ci şi una mult mai relevantă, care priveşte profunzimea dezvăluirii sinelui, căci mas-

Scanned with OKEN Scanner

ca îi permite poetului să fie mai îndrăzneț, mai radical, să se arate pe sine în ceea ce are mai adânc (VIANU, 1975: 556), în vreme ce expresia directă în numele său îl obligă la o atitudine mai cenzurată, la exprimarea unor nuanțe discrete ale experienței subiective (1970: 270).

Cât privește delimitarea liricii măștilor de cea a rolurilor, ea se articulează pe jocul unei identități efective cu o identitate potențială sau pe privilegierea unor elemente sufletești definitorii, respectiv periferice: „Astfel, dacă eul liricii mascate este un eu mai îndrăzneț, dezlănțuit, lirica rolurilor pune în mișcare un eu care se joacă și care experimentează posibilități dintre cele mai îndepărtate ale sale. Poetul care își asumă o mască eterogenă o face pentru a manifesta mai răspicat sentimentele lui cele mai profunde, acele la care aderă partea cea mai intimă a propriei naturi. Poetul rolurilor intră într-o individualitate străină făcând descoperiri neașteptate în sine însuși, reactivând laturile nedezvoltate și excentrice ale naturii sale" (1970: 271). Sintetizând disocierea lui Vianu, măștile ar reprezenta o stare civilă de împrumut care acoperă identitatea profundă a poetului – atitudine frecventă în poezia romantică sau în cea postromantică (la Byron, *Childe Harold*, *Ghiaurul*, *Corsarul*, dar și *Albatrosul* lui Baudelaire), pe când rolurile suprapun o intimitate străină, sau cel puțin marginală, unei exterioități străine. Astfel, Luceafărul = Hyperion este o mască a poetului, căci se regăsește în una dintre dominantele profunde ale ființei sale, în vreme ce Cătălin, Cătălina, Demiurgul ar fi „făgăduințele sale cele mai îndepărtate" (unele chiar imagini „în negativ"), roluri, cum roluri sunt la Eminescu și Mircea, Arald, Sarmis, Călin etc.

Ulterior, în studiul *Vocile lirice ale* ***Luceafărului*** (în *Teme 1*, 1971), Nicolae Manolescu a demonstrat, pe baza analizei limbajului liric, că în spatele fiecărui „personaj" din *Luceafărul* se ascunde poetul, pentru că în limbajul Demiurgului se poate depista stilul poeziei gnomice de tipul *Glossei*, pentru că în Cătălina o recunoaștem și pe inocenta ispititoare din *Floare albastră*, dar și pe cocheta și mincinoasa Dalila, la fel cum cele două invocații ale lui Cătălin deșteaptă ecouri din erotica de tinerețe sau din cea a maturității (romanțe ca *Lasă-ți lumea...* sau *O, rămâi!*). În concluzie, spune Manolescu, Eminescu e și Luceafărul, și Cătălina, și Cătălin, și Demiurgul.

Sigur că *Luceafărul* este o sinteză de registre lirice, că el însumează și anticipează cele mai reprezentative tonuri ale liricii eminesciene, dar, din perspectiva punctului de vedere atitudinal schițat mai sus, poetul care poate fi întrevăzut în spatele tuturor personajelor sale este doar o voce identificabilă și în alte texte, nu o structură sufletească anume. Ca structură sufletească definitorie, el nu este decât Hyperion sau Hyperion este masca sa, pentru că „măștile", spune Vianu, se deosebesc de „roluri" prin aceea că nu au o psihologie independentă, ci ne restituie, într-un mod indirect, dar cu atât mai fidel, imaginea poetului însuși, fiind superioare din punctul de vedere al sincerității chiar și liricii

Scanned with OKEN Scanner

personale. La fel, dacă privim poemul lui Barbu *Riga Crypto şi lapona Enigel* ca o replică narativă a *Ritmurilor pentru nunţile necesare*, deducem că *figura poetului*, masca sa, este aici Enigel – făptura umană înzestrată cu intelect, ce aspiră spre cunoaşterea absolută –, în vreme ce Crypto şi Soarele nu sunt decât nişte roluri, nişte identităţi tangenţiale sau „posibilităţi îndepărtate", cum le numeşte Vianu, de care poetul se serveşte pentru a-şi dezvălui o faţă a sa ascunsă, virtuală.

Distincţiile lui Vianu sunt seducătoare şi ar fi întru totul operante dacă n-ar face să intervină în aprecierea lirismului intrinsec al unui text literar şi criterii care îi sunt exterioare. Întrebarea care se ridică imediat este: *În condiţiile în care nu cunoaştem datele biografice ale existenţei lui Eminescu, spre exemplu, putem stabili care e masca şi care e rolul poetului?* Să admitem că distincţia ar putea fi totuşi făcută dacă ne raportăm la marele text eminescian care e Opera întreagă, că am putea să-l identificăm pe poet cu o individualitate tipic romantică, cu toate atributele pe care o atare structură le presupune, şi aceasta ne-ar permite mai departe să spunem că Eminescu e Luceafărul, şi nu Cătălin, dar atunci n-am făcut altceva decât să înlocuim un criteriu *extraliterar* cu unul *extratextual*. Pe de altă parte, întreprinderea însăşi nu este justificată, pentru că ea pune problema *adecvării la realitate* a conţinutului liric, şi nu a atitudinilor şi a modurilor liricului. Ne aflăm în faţa a două lucruri complet diferite: *sinceritatea*, pentru care nu avem un instrument de măsură, şi *modalitatea de transmitere* a sentimentelor. Din punctul de vedere al sincerităţii, chiar şi lirica eului poate transmite sentimente mincinoase, căci nimic nu-l împiedică pe poet să declare trăiri care nu sunt ale sale şi să le exprime prin persoana I, stabilind o identitate între eul enunţător şi eul enunţului.

Ca *tip de atitudine*, rolul şi masca par unul şi acelaşi lucru. E vorba, în esenţă, despre un lirism în care eul liric se exprimă *mediat*, cu totul altfel decât în lirica eului, unde între el şi cititor nu intervine nicio reprezentare. Am putea stabili, la rigoare, în cadrul aceluiaşi palier atitudinal, *grade diferite de mediere*, dar numai dacă apelăm la un criteriu formal: minim în forma monologată, maxim în cea dialogată sau dramatico-epică, dar aceasta nu schimbă cu nimic caracterul mediat al expresiei, pentru că, inclusiv în cazul unui lirism monologat, cel care spune *eu* îşi construieşte o identitate, se constituie într-un fel de „personaj", desigur diferit de cel epic, dar nici într-un caz nu rămâne indeterminat, încât noi să-l putem confunda cu „figura poetului". Din acest punct de vedere, am putea păstra distincţia dintre măşti şi roluri, dar ar însemna să-i schimbăm total conţinutul, pentru că diferenţa dintre lirismul eului, pe de o parte, şi cel al măştilor şi al rolurilor, de cealaltă parte, este o problemă a identităţii sau nonidentităţii dintre *eul enunţului* şi *eul enunţării*. Când eul enunţării declară că se enunţă pe sine (spunând răspicat EU, NOI sau, implicit, prin aceea că se adresează unui TU sau unor VOI) ne aflăm în spaţiul autoenunţării, iar în cele-

Scanned with OKEN Scanner

lalte situații, ori de câte ori eul enunțării declară că îi enunță pe alții, în modul măștii sau al rolului.

Dar, chiar păstrând distincția lirism mediat/nemediat, nu putem accepta – nici măcar pentru situația autoenunțării – *definirea lirismului ca expresie directă a poetului*, formulă pe care unele manuale școlare o perpetuează cu inocență și chiar o consideră elementul distinctiv al liricului față de epic, de vreme ce între poet și enunțarea sa se interpune o voce, *un enunțător*, care, indiferent de persoana gramaticală pe care o adoptă și indiferent de identitatea pe care și-o construiește, este la urma urmei o instanță fictivă, intratextuală.

Lucrurile se complică în cazul în care introducem o altă distincție, atât de vehiculată de manualele școlare de liceu, aceea dintre lirismul subiectiv și cel obiectiv. Lirismul obiectiv pare o contradicție în termeni, dar acoperă o realitate recunoscută. Sintagma a fost lansată de Călinescu cu privire la idilele țărănești ale lui Coșbuc și echivalată de Vianu cu lirismul rolurilor. E vorba, spune Călinescu, despre un „lirism reprezentabil, o poezie teatrală" (1982: 588). Nicolae Manolescu atrage însă atenția asupra unor deosebiri de substanță: „Lirismul, în genere, poate fi expresia directă a emoției ori disimularea ei printr-o mască sau printr-un personaj dramatizat: dar, în toate trei cazurile avem de-a face cu subiectivitatea poetului în căutarea limbajului potrivit. [...] La G. Coșbuc însă, tocmai această subiectivitate lirică este absentă, înlocuită de *subiectivitatea personajului* [s.a.] pus în scenă. În *La oglindă* se exprimă copila instinctiv cochetă, în *Pe lângă boi*, femeia cuprinsă de remușcări, în cutare *Gazel* sau în *Rea de plată*, flăcăul, și așa mai departe. În spatele lor ghicim, desigur, pe poet. Numai că nicăieri poetul nu profită de personajele respective pentru a se dezvălui indirect pe sine: din contra, el este cel care încearcă să se transpună în ființa lor. Cu alte cuvinte, interpretează niște roluri. Hyperion fiind o postură a lui Eminescu, fata ori flăcăul rămân independente de Coșbuc: în felul în care personajul dramatic rămâne independent de actor. G. Coșbuc e un actor, un interpret, intrând în pielea unor personaje spre a le reproduce comportamentul și vorbirea" (MANOLESCU, 1978: 154).

Să reținem din demonstrația lui Manolescu două argumente:

1) „personajele" lui Coșbuc vorbesc cu o voce culturală, a poetului, așa cum, de exemplu, păstorii și păstorițele idilelor se trădează prin limbaj ca nobili travestiți;
2) în toate aceste situații, nu e vorba de un sentiment individual pe care să-l putem atribui poetului, ci de unul tipic, al „clasei".

Se poate vorbi, în esență, despre o atitudine teatrală și la Eminescu, și la Coșbuc, dar despre o mișcare inversă, ce creează roluri subiective și roluri obiective: la Eminescu, un eu își pune o mască (sau împrumută caracteristicile sale unui rol) pentru a se dezvălui mai lesne pe sine, la Coșbuc, un eu împrumută caracteristicile unui rol exterior și se joacă cu această individualitate străină care

Scanned with OKEN Scanner

nu spune nimic despre el. Situația este comparabilă cu diferența dintre o mișcare expresionistă (dinspre eu în afară) și una impresionistă (din afară înspre eu). Doar în acest al doilea caz, în care distanța dintre eul enunțător și cel enunțat se păstrează, așa cum rămâne și impresia de artificial, de exprimare inautentică, putem vorbi, sugerează Manolescu, despre un *lirism obiectiv*, despre o poezie ce poate fi integrată liricului numai cu precizările de rigoare.

În afara acestei grile pare să rămână lirismul așa-zis impersonal, în care vocea lirică nici nu se denunță, nici nu construiește o individualitate intermediară. Formula este proprie poeziei parnasiene, dar și anumitor modalități lirice ale secolului al XX-lea ce par să reprezinte, mai degrabă, o altă variantă a obiectivării. Este un lirism care pretinde că ignoră omul și trăirile sale fie pentru un descriptivism pur (al figurilor mitologice sau minerale, ale florei sau ale faunei), fie pentru o ideație filosofică sau pentru o dezbatere de ordin intelectual. Că lucrurile nu stau deloc așa ne-o demonstrează parnasianismul barbian, unde în desenul unor imagini obiective, de esență geologică, putem recunoaște „figura poetului". Barbu este, cum bine a observat critica, un parnasian în formă și un romantic în fond, căci sub cadrele sale mineralizate palpită sufletul omenesc în ceea ce are el mai profund. El evită confesiunea transferându-și sentimentele asupra copacului, banchizelor, munților, pământului, râului, lavei. Poezia *Copacul* traduce, prin intermediul unei figuri dendrologice, o aspirație exclusiv umană – atingerea absolutului – și o la fel de umană resemnare înțeleaptă în fața legilor firii:

Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină
A bolților destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul și-nnebunit să bea
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.

Nici vălurile nopții, nici umeda perdea,
De nouri, nu-i gonește imaginea senină:
De-un strălucit albastru viziunea lui e plină,
Oricât de multe neguri în juru-i vor cădea...

Dar când augusta toamnă din nou îl înfășoară
În tonuri de crepuscul, când toamna prinde iară
Sub casca lui de frunze un rod îmbelșugat,

Atunci, intrând în simpla, obștească armonie
Cu tot ce-l limitează și-l leagă, împăcat,
În toamna lui, copacul se-nclină către glie.

(Ion Barbu, *Versuri și proză*, București, Editura Minerva, 1984, p. 77)

Scanned with OKEN Scanner

Avem aici o ilustrare a lirismului aspirațiilor contrazise dezvoltând o dramă umană, rezultat al înfruntării unor tensiuni polare, *hybrisul* și *catharsisul* (CAZIMIR, 1971: 29). E vorba, deci, despre aspirația și resemnarea întâlnite și în poemele „clasice" ale absolutului – în *Luceafărul*, prin personajul Cătălinei, sau, din perspectiva inversă, a geniului păgân, în *Odă (în metru antic)*, pe care Vianu o repartizează la categoria „liricii mascate" –, în compania cărora poezia barbiană se așază în mod firesc.

Am utilizat, e drept, poezia lui Ion Barbu în scopuri demonstrative, dar cu aceasta nu suntem departe nici de parnasienii autentici, care cântau poezia obiectelor și a peisajelor inerte, strict decorative. Sigur, poezia parnasiană este mult mai cenzurată sub aspect emoțional, dar nici acolo impersonalitatea nu înseamnă a-personalitate, și acolo, în spatele unor versuri „reci", există un eu, numai că acest eu trebuie reconstituit din formele exterioare, aparent „mute" ale existenței. Așa încât ne aflăm în situația de a admite încă o dihotomie: *lirism personal/lirism impersonal*, ca variante ale lirismului subiectiv.

La capătul acestor considerații se conturează o posibilă sistematizare modală a liricului, reclamată mai ales de obiective didactice:

I. *Lirismul subiectiv*, autentic, în filigranul căruia întrezărim „figura poetului":

a) *nemediat = autoenunțare* – presupune prezența unei voci care ia act de ea însăși („urma" ei textuală e persoana I și a II-a singular sau plural, cu nuanțele pe care, în studiul amintit, Vianu le-a impus);

b) *mediat* de reprezentări *personale* (poetul disimulează, îi „locuiește" pe alții, care îi devin roluri sau măști) sau *impersonale*, când „figura poetului" se deduce din alegorii, din înregistrarea obiectelor, din jocul ideilor.

II. *Lirismul obiectiv*, un lirism hibrid, cu caracter de excepție, când în spatele reprezentărilor propuse nu putem descifra „figura poetului", pentru că el nu se dezvăluie pe sine, ci îi imită pe alții.

Preferința pentru lirismul nemijlocit sau pentru cel mediat circumscrie de fapt opțiunea pentru două tipuri de poetică și pentru două moduri diferite de situare a eului în enunțare: prin cel dintâi transpare lumea interioară ca printr-un geam de sticlă, al doilea este un vitraliu prin care, înainte de a vedea lumea (intimitatea poetului), observăm forme și figuri, oameni și obiecte care întârzie și modulează percepția realității. Desigur că o opțiune tranșantă în ce privește opoziția subiectiv/obiectiv devine simptomatică pentru situarea poetului în existență. Poeții romantici ca Eminescu, înzestrați cu orgoliul individualității, trăiesc o adevărată fervoare intimistă, ceea ce explică predominanța autoenunțării în opera lor. Coșbuc în schimb, poet cu o conștiință socială și națională acută, re-

Scanned with OKEN Scanner

zultat al faptului că a cunoscut „pe viu" situația țăranului transilvănean, preferă lirismul obiectiv, căci poezia intimistă i se pare – ca și celuilalt poet transilvănean, Goga – o derogare de la imperativele momentului. De aceea, în lirica acestor poeți ai colectivității, erosul – temă intimistă prin excelență – apare fie sporadic (la Goga), fie obiectivat (la Coșbuc), conservând o anumită pudoare în a dezvălui ceea ce este personal și subiectiv. Individualitatea lor e permanent minimalizată de convingerea că sunt părți ale întregului și mai ales vocile lui.

2.4.3. Atitudinea lirică, epică și dramatică în poezie

Criteriul modului, numit uzual atitudine lirică, este adoptat ca principiu clasificator și de Wolfgang Kaiser, care îl derivă dintr-un tip aparte de relație între subiect și obiect, între eul poetic și lume, și îl combină cu un *criteriu formal*, cu o anumită structură internă finală, în care vorbirea se rotunjește și se încheagă. Teoreticianul german vorbește, așadar, în cartea sa despre *atitudinile și formele liricului*, din combinarea cărora se nasc *speciile lirice*.

Esența lirismului stă, spune Kaiser, în jocul subiectivului și al obiectivului, „lumea și eul se contopesc, se întrepătrund, în starea de excitație a unei dispoziții sufletești și anume în cea care de fapt se autoexprimă" (1979: 474). Liricul nu se poate lipsi de obiectivitate, pentru că poezia trebuie să creeze situația din care vine manifestarea, dar specificul lui stă în aceea că adevărurile pe care le exprimă se nasc dintr-o trăire afectivă singulară și se cer trăite afectiv. Modul în care se concretizează această apropriere a lumii exterioare de către lumea interioară dă naștere la trei atitudini lirice fundamentale – forme graduale ale fuziunii dintre eu și lume –, dintre care una pură și două aflate la confluența cu celelalte genuri:

- ENUNȚAREA LIRICĂ – se aseamănă într-o anumită măsură cu atitudinea epică prin aceea că „eul înfruntă un «se», un existent, îl sesizează și îl exprimă" (1979: 477). Specificul acestui tip de enunțare stă în faptul că există o *cvasiindependență a obiectivului în raport cu subiectivul*, contopirea lor nu merge decât până la un anumit punct. Desigur, experiența obiectivă a fost trăită afectiv, o stare sufletească a determinat vorbirea care a nuanțat totul și s-a comunicat astfel cititorului, dar scopul ultim al poemului este să exprime poziția „obiectivă" asupra unei stări de lucruri. Exemplul oferit de Kaiser: mesajul unei epigrame este rezultatul unei experiențe particulare, trăite *aici și acum*, dar versurile finale transmit un adevăr general valabil, cu un caracter constatator și ferm, sunt pline de obiectualitate. Pentru comunicarea lui era suficient un simplu aforism neutru de tipul *Urma alege*:

Scanned with OKEN Scanner

Suflete, stai jos şi fii spectator răbdător;
Nu judeca piesa până ce nu s-a terminat:
Conflictul ei are multe schimbări; în fiecare zi
Vorbeşte o nouă scenă; ultimul act încununează piesa.

(Francis Quarles, *Respice finem*)

Enunţarea lirică ar rezulta din raportarea eului la un existent, la ceva care există în afara lui şi pe care el îl sesizează şi îl exprimă printr-o vorbire sentenţioasă (bazată pe succesiune logică, cu fraze închegate ce formulează situaţii ferme). Formele enunţării lirice sunt: *sentinţa* întâlnită în epigramă, *vestirea* (dacă lucrul enunţat este de natură numinoasă), *prorocirea* (expresie a unui „devenind"), *conjurarea* (enunţarea esenţei unui existent întâlnită în descântece), *mărturisirea* (o enunţare semnificativă din perspectiva eului).

- APOSTROFAREA LIRICĂ e mai dramatică: „aici sfera sufletească şi cea obiectivă nu rămân separate şi opuse, ci acţionează una asupra celeilalte, evoluează spre întâlnire, iar obiectualitatea devine «tu». Manifestarea lirică are loc în excitaţia acestei emoţionări reciproce" (1979: 477). Atitudinea „de întâlnire" se particularizează diferit în imn, expresie a unei emoţii stârnite de o putere divină, misterioasă, superioară eului (imnurile lui Pindar sau psalmii creştini), ditiramb (în care emoţia devine extaz) şi odă (adresată unui „tu" mai accesibil, mai aproape de vorbitor). Expresia devine mai obscură din cauza puternicei tensiuni afective. În funcţie de forma interioară pe care o poate îmbrăca, se diferenţiază *preamărirea*, *elogiul*, *hotărârea*, *dojana*, *învinuirea*, *provocarea*, *blestemul*.

- VORBIREA CANTABILĂ este atitudinea cea mai tipic lirică: „Aici nu există obiectualitate opusă şi care să acţioneze asupra eului, aici cei doi factori se contopesc pe de-a-ntregul, aici totul este interioritate. Manifestarea lirică este simpla exprimare a interiorităţii subiectivizate sau a subiectivităţii interiorizate" (1979: 477-478). Vorbirea cantabilă sau cântecul este expresia spontană a interiorităţii, care poate evolua într-o gamă largă de forme interioare, de la *jubilaţie* la *tânguire*. Ideile se înşiruie natural şi se rotesc în jurul acelui centru tainic al stării sufleteşti care iradiază prin cuvintele-cheie diseminate în text şi tocmai de aceea vorbirea cantabilă se sustrage oricărei retorici.

Cum se poate observa, sistemul propus realizează distincţii între modalităţile de exteriorizare a aceleiaşi game sentimentale, modalităţi decelabile în funcţie de orientarea expresiei spre un EL obiectiv, spre un TU dramatic sau spre acel EU care constituie focarul lirismului, unde EU, TU şi EL nu reprezintă persoanele gramaticale ale discursului, ci *forme ale proiecţiei eului liric*. Desi-

Scanned with OKEN Scanner

gur, merită reținută stabilirea unei grile graduale a lirismului, configurarea unei rețele intragenerice în teritoriul genului liric, după cum eul poetic se confundă sau se detașează de realitatea exterioară. Dacă selectăm, de exemplu, ca tip de conținut liric, sentimentul insatisfacției/durerii generat de o pierdere, formele interioare adaptate celor trei tipuri de atitudine sunt identificabile. La Eminescu expresia jelirii (în enunțarea lirică) poate fi întâlnită în poezia de adolescență *La mormântul lui Aron Pumnul*, blestemul (corespunzând apostrofei) în *Rugăciunea unui Dac*, iar tânguirea ar fi tipică sonetului *Când însuși glasul...* și, în general, elegiilor. Mai greu de identificat sunt formele plurale în care atitudinile coexistă, caz în care definitoriu pentru configurarea poemului ca totalitate rămâne criteriul omogenității stilistice: *Atât de fragedă...* debutează expozitiv, pentru ca, odată cu versurile „O vis ferice de iubire,/ Mireasă blândă din poveşti,/ Nu mai zâmbi! A ta zâmbire/ Mi-arată cât de dulce eşti", expresia descriptivă să capete adresă și să orienteze întreaga poezie. Pe de altă parte, puține sunt situațiile în care un text e construit pe un singur sentiment, căci poezia – observă Silvian Iosifescu (1973: 149-150) – nu înseamnă omofonie, ci contrapunct afectiv. Tânguirea, de exemplu, implică și elogiul ființei pierdute, de aceea grila lui Kaiser, aplicată cu rigurozitate, ar închide varietatea liricului în niște categorii mult prea neîncăpătoare. Merită reținută din configurația în care Kayser distribuie liricul considerarea vorbirii cantabile ca formă antiretorică, bazată pe circularitatea procedeelor, ceea ce anticipează de fapt celebra definiție a poeticului dată de Jakobson, ca ilustrare a principiului echivalenței prin procedeele reluării și ale paralelismului.

Un tablou cuprinzător și operațional al tipurilor atitudinale lirice realizează Markiewicz (1988: 189-192), sistematizând o serie de clasificări (printre care poate fi recunoscută și cea a lui Kayser) bazate pe funcția enunțului liric sau pe caracterul trăirii lirice astfel:

I. LIRICA NEMIJLOCITĂ (AUTOANALITICĂ):

1. Prezentarea verbală a unui sentiment, asemuită monologului interior sau confesiunii;
2. Relatarea despre o trăire numind trăsăturile ei, componentele sau manifestările exterioare;
3. Transpunerea convențională a unei situații afective, de exemplu dorință sau intenție imposibil de realizat sau practic fără scop, apostrofare a unui obiect abstract sau fără viață etc.

II. LIRICA INVOCATOARE – cu funcție postulativă față de destinatar.

III. LIRICA ENUNȚIATIVĂ:

Scanned with OKEN Scanner

1. Lirica descriptivă: realitate statică, prezentată într-o formă subiectivă sau simbolică;
2. Lirica narativă: realitate dinamică, prezentată într-o formă subiectivă sau simbolică;
3. Lirica generalizărilor noţionale;
4. Lirica creativă (descriptivă sau narativă): realitate reprezentată printr-o lume autonomă, absolut neconcordantă cu realitatea obiectivă.

2.4.4. Poezia ca structurare a lumii

Dacă în ceea ce priveşte poezia tradiţională problema atitudinilor lirice este relativ clasată, spectacolul poeziei moderne cu diversitatea formulelor sale este de-a dreptul deconcertant. Nu o dată a fost exprimată opinia că poezia postromantică este funciar nesistematizabilă, pentru că productivitatea ei reuneşte nu numai numeroase variante, şcoli, curente, grupări, promoţii, *-isme*, ci şi numeroase opţiuni personale în cadrul aceleiaşi opere poetice. În condiţiile recunoaşterii caracterului atipologic al poeziei moderne, criteriul ordonator al marilor lucrări de sinteză, care îşi propun din start să evite o întreprindere nu lipsită de riscuri, a rămas cel diacronic sau, în lipsa acestuia, s-a recurs la o panoramare globală axată pe procedeele insurgente.

În acest context teoretic, o poziţie optimistă exprimă studiul lui Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, focalizat pe poezia românească postromantică, dar cu concluzii ce pot fi generalizate la ansamblul liricii moderne, căci criteriul operant este cel al *atitudinilor eului producător*, care conduc la o *gramatică generativă a poeziei* şi, implicit, la relevarea câtorva modele universale de producere. Premisa autorului este aceea că atitudinea lirică sau tipul de atitudine este elementul care rămâne neschimbat în vertijul ameţitor de forme, procedee, mijloace poetice. Procedându-se la reducerea progresivă a variantelor, se impun *trei tipuri de implicare a eului în procesul reprezentării.*

Astfel, „după raportul ce se stabileşte între «subiectul-producător» şi «existent» (*materia mundi*), distingem poeţi care structurează, poeţi care transfigurează (destructurează, deformează), poeţi care metamorfozează (substituie)" (NEGRICI, 1998: 20):

- Eul structurează, în grade şi moduri diferite, existentul. Este o prezenţă marcată – chiar şi verbal – care acţionează în deplină luciditate şi din afara obiectului. Aici, un spirit ordonator, demiurgic, configurează lumea din perspectiva unor subcoduri ideologico-retorice, centrându-se asupra unor mărci ale realului ce servesc demonstraţiei. Poezia trădează preocuparea de a instrui, a iniţia, a educa şi, de aceea, e o poezie a cunoaşterii, o poezie care

Scanned with OKEN Scanner

adaugă, în mod orgolios, un sens definit lumii (ex., Blaga, *Stelelor*), îl descoperă treptat împreună cu cititorul sau îl sugerează doar, şi de aici polisemantismul ei. Acesta din urmă e cazul poeziei cu semantism obscur, de tipul celei mallarméene, care caută sub masca unui real *derealizat* esenţele, elementele pure. Un caz aparte l-ar reprezenta poezia cu structurare minimă, care nu-şi mai propune transcenderea realităţii, ci doar consemnarea aspectelor sale fără a le atribui sensuri; e poezia care mizează pe obiectivism, poezia de notaţie, poezia prozaizantă.

- Eul transfigurează existentul, ceea poate merge până la construcţii absurde, proiectând asupra lui propriile stări. De fapt, el găseşte în existent echivalenţe care sunt simptome ale impulsurilor şi obsesiilor sale; nu mai are o vocaţie constructivă, restauratoare, ci trăieşte eşuarea integrării sale în sensul lumii. E o expresie a epocilor de criză. Mesajul nu se mai comunică prin persoana I (prezenţa eului e destul de ştearsă), ci prin corelative obiective, prin fragmente semnificative de realitate, care toate trimit la starea eului (nu la o idee); de aceea, mecanismul producerii textuale va fi de tip metonimic. Discursul este unul destructurat, abrupt, întrerupt, generator de disonanţe. Este o poezie a recunoaşterii (eului în materie) care face apel la câmpul semantic al categoriilor negative ce traduc dezarticularea lumii şi pentru care e reprezentativă poezia simbolistă şi cea a avangardei.

- Eul metamorfozează total existentul nesatisfăcător, înlocuindu-l printr-o lume de cuvinte. Din subiect devine propriul lui obiect, este doar un limbaj care creează o suprarealitate halucinatorie, delirantă, alcătuită din recombinarea elementelor prime într-o alcătuire neraportabilă. Atenţia se mută de pe imaginea lumii pe actul producerii ei de către acest eu artificial, maxim îndepărtat de eul empiric, care fie împrumută prin transvazare o altă identitate, fie şi-o anulează cu totul lăsând iniţiativa cuvintelor (Nichita Stănescu, Leonid Dimov).

S-ar putea spune că cele trei ipostaze ale acestei convingătoare scheme poetice sunt *eul conştiinţă*, *eul stare*, *eul limbaj*, după cum eul domină lumea, se lasă dominat de ea sau pur şi simplu îi neagă existenţa întronând, în locul realităţii obiectelor, realitatea şi concreteţea limbajului. E vorba de trepte diferite de implicare în existenţă; o relaţie autoritară, din afară (obiectul şi subiectul rămân entităţi distincte, subiectul domină obiectul), o relaţie pasivă (subiectul e dominat) şi, pentru simetrie, o relaţie reflexivă, subiectul devenit obiect. Cu aceasta însă, definiţia modală a poeziei ca tip de expresie a relaţiei eu – lume avansează pe dimensiunea sa onto-gnoseologică, poezia devenind în primul rând o tentativă de apropriere a realului.

Scanned with OKEN Scanner

2.5. Poezia – un limbaj anume într-o formă anume. Definiția stilistică și formală a poeziei

2.5.1. Repere tradiționale în definirea limbajului poetic

Definirea poeziei lirice ca fapt de limbaj a urmat, de regulă, în istoria sa doi versanți:

1. poezia este un discurs prezentat într-o formă versificată, deci o anumită organizare metrico-ritmică (POEZIE versus PROZĂ);
2. poezia este un discurs ornat, un discurs prezentat într-o haină de gală („strai de purpură și aur"), în opoziție cu DISCURSUL COTIDIAN, cu cel UTILITAR sau cu cel ȘTIINȚIFIC, deci o anumită întrebuințare a limbajului.

Numai că nici forma versificată, și nici prezentarea împodobită nu sunt exclusiv privilegiile lirismului. Ele caracterizează deopotrivă și expresiile epicului, și pe cele ale dramaticului, ca și anumite modalități uzuale de comunicare ce ies din câmpul literaturii (reclamele publicitare în versuri, sloganele electorale, exprimarea afectată ce poate recurge la procedee retorice în cele mai banale situații). Ba mai mult, o mare parte a poeziei moderne dovedește o intenție antifigurativă, tinde spre literalitate, tinde să se confunde cu cel mai prozaic limbaj, cu limbajul străzii, renunțând chiar și la privilegiul figurilor. Deci nu aici, și nici măcar în aspectul cantitativ și sistematic al aplicării celor două criterii trebuie căutată specificitatea limbajului poeziei.

La urma urmei, problema se pune între a deosebi *limbajul poetic* sau *limbajul cu stil*, care poate caracteriza și proza, și vorbirea obișnuită, de *limbajul poeziei*, care poate fi chiar nonpoetic în sensul schițat mai sus.

Să comparăm, pentru exemplificare, două fragmente de text:

> Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămâne decât ulciorul de lut, în care-au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să încunjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățese părul și barba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieței, „soarele", viespii să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturei, dar să mă ferească de putrejune. Astfel cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată.
>
> (Mihai Eminescu, *Cezara*, în *Proză literară*, Timișoara, Editura Facla, 1987, p. 101)

Scanned with OKEN Scanner

O să plouă
Își zice Dumnezeu, căscând,
Și privind la cerul fără pic de nor,
Mă cam încearcă reumatismul
De vreo patruzeci de zile și patruzeci de nopți.
Ehe, se strică vremea!

Noe, mă Noe,
Ia vino până la gard
Să-ți spun o vorbă.

(Marin Sorescu, *O să plouă*, în *Poeme*,
București, Editura Albatros, 1978, p. 146)

Dacă ar fi să dăm figurilor rolul de arbitru în deciderea poeticității acestor două texte, desigur că proza eminesciană ar primi recunoașterea unanimă. Aceeași constatare și dacă le privim sub raportul tranzitiv/reflexiv, dat fiind că, prin figuri, orice limbaj dobândește un mod de a fi subiectiv. De altfel, Tudor Vianu a arătat că odată cu Eminescu proza românească ajunge din urmă poezia sub aspectul abundenței figurilor de stil. În manieră inversă, se poate observa în poezia lui Marin Sorescu o depoetizare lingvistică intenționată, o economie de mijloace, textul împrumută limbajul banal, literal, atribuind, parodic, responsabilitatea potopului unei „toane" a divinității – un țăran sudic, înzestrat cu puterea de a juca feste oamenilor.

Poezia nu e, așadar, o problemă de concentrație a figurilor. Nu e nici *numai* o problemă de vers. Versul rămâne o condiție necesară totuși, dar nu și suficientă, altfel am considera drept poezie și structura *Aquafresh în trei culori/ Protejează de trei ori*. Desigur că orice vorbitor deține intuitiv niște criterii empirice, ale bunului simț pe baza cărora poate decreta că un text de reclamă nu este poezie; de altfel, chiar și pentru specialiști, este mai simplu de spus ce nu este poezia decât ce este ea, pentru că există o singură nonpoezie și enorm de multe feluri de poezie.

Poezia este un limbaj anume, dar acest limbaj nu e doar o simplă structură ritmică, nu e limbajul prozei ridicat la o altă putere, nici *un alt limbaj*, pentru că el folosește aceiași constituenți pe care îi pune la dispoziție limba, ci *o altă funcție* sau *o altă calitate a limbajului*, pentru că principiul lui de funcționare este altul, pentru că poezia *are un alt proces de semioză*. Cum scrie sugestiv Alain Vaillant, „în viața practică, cuvântul e folosit ca o bancnotă: el servește la desemnarea cât se poate de liberă a realității la care se referă și care face obiectul comunicării dintre oameni; numai poetul îi redă demnitatea și opacitatea" (VAILLANT, 1995: 45-46).

Scanned with OKEN Scanner

2.5.2. Limbaj zero/limbaj poetic/limbajul poeziei

Limbajul poeziei este resimțit ca un *summum* al întrebuințării limbii, ca o „metafizică lingvistică", fapt îndatorat proiectării sale pe un dublu fundal: cel al *limbajului zero* și cel al *limbajului poetic*. Aristotel configurează un potențial grad zero al vorbirii atunci când prescrie poeziei un limbaj clar, întemeiat pe vorbirea obișnuită, dar care să evite banalitatea și vulgaritatea prin „termeni străini", respectiv „provincialismele, metaforele, cuvintele lungite și tot ce se îndepărtează de uzul obștesc"; astfel, cuvintele și imaginile au calitatea „de a fi altfel decât în vorbirea comună – depărtate de înfățișarea lor normală" (1998: XXII, 1458 a, 1458 b, 96, 96). Ulterior tratatele de retorică vor identifica gradul zero al limbajului cu sensul etimologic al cuvintelor (Du Marsais, *Despre tropi*) sau cu sensul lor propriu care asigură comunicării neutralitate afectivă (Fontainer, *Figurile limbajului*).

Constituirea stilisticii ca disciplină independentă a arătat însă că niciuna dintre întrebuințările limbii nu se poate dispensa cu totul de conotație, că orice limbaj este viu, ceea ce înseamnă că poate apela adesea la figuri retorice spontane, neprogramate. Tocmai de aceea, limbajul zero a fost considerat o pură abstracție, un reper imaginar sau un prag minim al expresiei lingvistice, identificat convențional cu *limbajul denotativ*, drumul cel mai scurt de la semn la obiect, vizând comunicarea sensurilor în modul cel mai neutru și mai transparent cu putință. Pentru autorii *Retoricii generale*, limbajul zero absolut (*absolut*, pentru că reprezintă o limită ideală pe care limbajul nu o poate configura) ar reprezenta „un discurs redus la *semele sale esențiale* [s.a.] [...], adică la semele pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată întreaga semnificație a discursului" (GRUPUL μ, 1974: 44); pentru că gradul zero absolut se află undeva în afara limbajului, ceea ce putem identifica în expresia lingvistică este un *grad zero practic* dat de „enunțurile care conțin toate semele esențiale plus un număr de seme laterale reduse la minimum în funcție de posibilitățile vocabularului" (1974: 45), dat fiind faptul că în orice discurs, în jurul semelor inițiale se grupează o informație suplimentară neesențială, care nu e redundantă, dar e laterală acestora. Lingvistica a stabilit totuși o scală a gradului de abatere de la acest prag imaginar care ar fi limbajul plat, lipsit cu totul de relief stilistic: coeficientul minim este înregistrat de *limbajul științific*, în speță matematic, cel mediu de *limbajul cotidian* (este celebră butada lui Du Marsais care spunea că într-o zi la piață se folosesc mai multe figuri de stil decât într-o adunare academică de poeți), pentru ca *limbajul literaturii*, al *poeziei* mai ales, să reprezinte un *maximum* al libertăților de întrebuințare a instrumentului lingvistic. Ierarhizarea înregistrează scăderea dimensiunii literale în raport invers proporțional cu dimensiunea figurată. Limbajul științific devine în aceste condiții singurul etalon palpabil –

Scanned with OKEN Scanner

ilustrare a unei comunicări referenţiale liminare sau a unui limbaj-sol de la care se reperează şi se măsoară abaterile ce dau limbajului poetic nota sa specifică.

O asemenea analiză contrastivă a întreprins Solomon Marcus în *Poetica matematică* (1970: 31-45) opunând, prin serii de atribute, extrema raţională şi cea afectivă a întrebuinţării limbii:

– densitate logică/densitate de sugestie;
– sinonimie infinită (o infinitate de fraze echivalente)/sinonimie absentă (expresie exclusivă, neechivalabilă cu o alta);
– omonimie absentă (închidere, semnificaţie independentă de cel care o recepţionează)/omonimie infinită (deschidere, ambiguitate, variabilitatea semnificaţiei de la un cititor la altul);
– artificial/natural (admiţând şi construcţii intenţionat semigramaticale);
– limbaj general, convenţional, standard, obiectiv/singular, subiectiv, creativ;
– traductibil/intraductibil datorită motivării semnului lingvistic;
– semnificaţie unică – mai multe expresii teoretic posibile/expresie unică semnificaţii infinite;
– transparent (limbaj-comunicare)/opac (limbaj-materie);
– tranzitiv/reflexiv, denotaţie/conotaţie;
– opoziţii logice (adevărat – fals)/în afara opoziţiei adevărat – fals;
– explicabil/inefabil.

Tot ceea ce depăşeşte, în grad mai mare sau mai mic, funcţia primară de mediere a limbajului ţine de întrebuinţarea sa nonstandardizată, poetică, şi constituie un fapt de stil. Iar stilul este în primul rând o esenţă a literarului, dar, în acelaşi timp, şi o dimensiune a limbajului cotidian.

Principalele poziţii asupra determinării stilului pot fi sistematizate astfel (*cf.* COTEANU, 1973: 54-87):

1. *Stilul ca abatere lingvistică*

Postulează ideea că stilul rezultă dintr-o utilizare particulară a limbii, care se concretizează prin abateri de la normele exprimării obişnuite. Direcţia se revendică de la cercetările de stilistică genetică ale lui Karl Vossler şi Leo Spitzer, cei care au văzut în stilul unei opere reflexul împrejurărilor, de natură psihologică în primul rând, ce au generat-o. Pentru Leo Spitzer, analiza punctuală a diverselor aspecte stilistice ale operei poate conduce la dezvăluirea nucleului ei spiritual sau a etimonului genetic. Odată ce a fost stabilită configuraţia unei totalităţi artistice individuale, aceasta poate fi integrată mai departe în sisteme stilistice mai ample (o colectivitate, o etnie, o perioadă istorică). Modelul lui Spitzer va avea continuatori în spaniolii Dámaso Alonso (*Poezia spaniolă*, 1950) şi Alonso Amado (*Materie şi formă în poezie*, 1950), în germanul Erich Auerbach

Scanned with OKEN Scanner

(*Mimesis*, 1946), în critica tematică reprezentată de George Poulet, în cea psihanalitică (Gaston Bachelard) sau în psihocritică (Charles Mauron).

Evident, marea problemă ce se ridică în faţa stilisticii abaterii este identificarea normei, a limbajului standard. Fenomenul abaterii a fost surprins în termeni care nu o dată frizează patologicul (GRUPUL μ, 1974: 15): *abuz* (P. Valéry), *violare* (J. Cohen), *scandal* (R. Barthes), *anomalie* (T. Todorov), *nebunie* (L. Aragon), *deviaţie* (L. Spitzer), *subversiune* (J. Peytard) sau *infracţiune* (M. Thirty). De fapt, este vorba despre orice alterare intenţionată şi semnificativă a gradului zero al limbajului. Autorii *Retoricii generale* îmbrăţişează acest punct de vedere şi definesc abaterea drept negativul *convenţiei*. Faţă de aceasta din urmă, abaterea este *nesistematică*, *localizată*, *surprinzătoare* şi are calitatea de a diminua previzibilitatea unui mesaj creând aşteptări frustrate. Ea poate apărea din raţiuni obiective (când compensează o lacună a limbii), dar şi dintr-o intenţionalitate poetică, situaţie în care vorbim despre alterări retorice – obiect al *teoriei figurilor* (GRUPUL μ, 1974: 53-56). Pe de altă parte, abaterea se opune *erorii* prin aceea că este întotdeauna o alterare semnificativă şi intenţionată, în vreme ce eroarea este una nesemnificativă şi întâmplătoare. E suficient să percepem existenţa abaterii, chiar făcând abstracţie de natura ei, pentru a-i atribui acesteia o semnificaţie, aceea că ne aflăm într-un spaţiu aparte de exercitare a limbajului, în Retorică, adică în Literatură sau în Poezie (GRUPUL μ, 1974: 49), stilistica abaterii configurând limbajul poetic în primul rând ca FIGURALITATE.

Orice limbaj retoric îşi are însă fluxul şi refluxul său ce ţin de însuşi mecanismul comunicării, care presupune că, dacă într-un prim moment se creează abateri, în cel de-al doilea are loc o autocorectare sau o reducere a lor de către cititor. O atare poziţie a fost formulată de Jean Cohen, a cărui teorie despre poezie (*Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966) se întemeiază pe ideea că poeticul rezidă în figurile de sens, respectiv în tropi. Tropul este definit ca o *deviere redresată*, în sensul că în orice proces poetic, după o fază „negativă" a figurii, urmează o fază de restructurare a sensului bulversat (când cititorul îşi dă seama că s-a creat un mod de exprimare justificat), orice deviere de la codul limbii fiind corectată la nivelul codului poetic. Metafora este cea căreia îi revine rolul de a redresa nonpertinenţa; de fapt, Jean Cohen atribuie metaforei un sens sinecdotic, înţelegând prin aceasta orice figură poetică, de vreme ce, spune el, ar exista rima-metaforă, inversiunea-metaforă etc. Prin urmare, numai conştientizând tipul metaforic, poetic de exprimare, putem accepta un vers ca „Amintirile sunt cornuri de vânătoare" al lui Apollinaire, vers care contrazice flagrant pertinenţa limbii.

Şi pentru retoricienii grupului de la Liège, abaterea poate fi corectată, dar numai în condiţiile în care limba deţine un coeficient suficient de redundanţă dat de prezenţa *invariantelor* sale, adică a unei legi interne care reglemen-

Scanned with OKEN Scanner

tează combinațiile sintagmatic posibile la toate nivelurile și în afara căreia orice limbaj riscă să cadă în ermetism. Dacă „procentul alterării n-a depășit procentul redundanței" (GRUPUL μ, 1974: 49), operațiile infracționale efectuate la nivelul codului sunt reconstituibile. De exemplu, limba română pretinde ca subiectul verbului *a durea* să fie ori un substantiv denumind o parte a corpului, ori o subiectivă ce poate fi contrasă printr-un substantiv abstract de tipul *destinul*, fapt care ne determină să privim versul stănescian „Mă doare un cal măiastru" ca abatere. În același timp, negarea coerenței semantice e contrabalansată de o structură gramaticală pertinentă – pronume + verb + substantiv + adjectiv –, astfel că mesajul rămâne inteligibil; în replică, versul lui Coșbuc „Ne dori mai rău cu jalea ta" conține o abatere morfologică autocorectată de logica constituenților, mai ales că se află „în oglindă" cu structura anterioară ce se încadrează perfect în spiritul limbii: „Ne doare c-a fost scris așa".

În opinia lui Paul Ricœur, teoria lui Jean Cohen se oprește la jumătatea drumului, ea conținând „o gravă omisiune, cea a *noii pertinențe* [s.m.], propriu-zis sintagmatică, față de care devierea paradigmatică apare doar ca un revers" (RICŒUR, 1984: 243). Metafora nu doar redresează nonpertinența, ci creează o pertinență nouă dacă admitem că rolul ei nu se limitează la modificarea sensului unui cuvânt (ea nu este un simplu caz de substituție, cum privea lucrurile vechea retorică), ci modifică însuși sensul enunțului/frazei ce o conține: „Sensul metaforic este un efect al întregului enunț, dar focalizat asupra unui cuvânt pe care îl putem numi cuvânt metaforic. Iată de ce trebuie să spunem că metafora este o inovație semantică de ordin predicativ (nouă pertinență) și totodată de ordin lexical (deviație paradigmatică)" (RICŒUR: 1984: 246). Producerea și reducerea devierii trebuie privite ca etape ale aceluiași proces interacțional ce se desfășoară în planul semantic al poemului (constituirea sensului este exclusiv o proprietate a frazei), redresarea nefiind o funcție a psihologiei cititorului, cum lăsase să se înțeleagă Cohen (RICŒUR, 1984: 243-247).

2. *Stilul ca adaos*, respectiv ca adăugare a unui conținut afectiv la nucleul logic al unei comunicări

Direcția întemeiată de Charles Bally (care se limitează însă la analiza limbajului vorbit) va fi reprezentată în stilistica românească de Tudor Vianu și extinsă la nivelul analizei operei literare. În cunoscutul studiu *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Vianu vorbește despre orientarea concomitentă a faptelor de limbă spre exterior și social (*tranzitivitatea*) și spre interior și individual (*reflexivitatea*). În aceste condiții „cine vorbește «comunică» și «se comunică». O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social" (VIANU, 1981: 13). Cele două tendințe conlucrează în interiorul aceluiași mesaj și se află într-un raport

Scanned with OKEN Scanner

de inversă proporționalitate: dominantă în literatură, reflexivitatea tinde spre zero în manifestările convenționale ale limbii – și chiar se anulează complet în ecuațiile matematice și în legile științifice –, în contrapondere cu activarea capacității referențiale a limbajului. În consecință, stilul unui scriitor va fi definit drept „ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv împreună cu interesul ei propriu-zis artistic" (VIANU, 1981: 17), iar un scriitor „cu stil" este cel care realizează un potrivit dozaj între tendințele limbajului, căci abuzul de reflexivitate duce la obscuritate în literatură, iar abuzul de tranzitivitate la superficialitate și convenționalism.

Conceperea stilului ca sumă de conținuturi adiacente privilegiază criteriul SUBIECTIVITĂȚII limbajului. Stilul ca abatere și stilul ca adaos, *a spune altfel* și *a insinua în spunere și altceva* decât mesajul despre un obiect exterior reprezintă cele două laturi ale definirii expresivității, înțelegând prin expresivitate acel coeficient lingvistic ce deosebește discursul poetic de cel neutral. Desigur că tendința estetizantă și personalizatoare pot coopera în același text, dar pot funcționa și separat, ceea ce face mai dificilă reperarea literarității sale (CORNEA, 1998: 52). Dimensiunea afectivă a expresivității privește faptul de stil ca pe o producție spontană, pe când dimensiunea estetică îi relevă caracterul elaborat, construit; evident, literatura conferă limbajului o expresivitate deliberată: expresivitatea spontană este răspunsul verbal la o incitație emotivă, în timp ce expresivitatea deliberată este manifestarea verbală a unei emoții contemplative care își găsește răgazul de a se fixa artistic în semnele limbii (COTEANU, 1973: 75-76).

3. *Stilul ca selecție și combinare a faptelor de limbaj*

O atare poziție accentuează ideea că orice fapt stilistic e rezultatul alegerii anumitor elemente – forme, cuvinte, ritmuri, expresii particulare – din resursele pe care limba le pune la dispoziție. Procesul de selecție determină un cod concret, în funcție de modul în care vorbitorul alege, combină și, eventual, modifică materialul lingvistic disponibil. Alegerea este determinată în primul rând de individualitatea autorului, dar și de epocă, școală etc.

Selecția și combinarea sunt factorii de bază ai vorbirii înseși, cea dintâi realizându-se „pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe când *combinarea* [s.a.] – construirea secvenței – se bazează pe contiguitate" (JAKOBSON, 1964: 95). Specificitatea limbajului poetic e dată de faptul că acesta proiectează *echivalența*, proprie planului paradigmatic, pe axa sintagmatică, a combinării. Echivalența devine astfel elementul constitutiv al secvenței, postulând egalitatea, în planul semnificației, a tuturor constituenților săi: „în timp ce în limbajul obișnuit, cu funcție referențială, echi-

Scanned with OKEN Scanner

valența nu operează decât selecția unităților paradigmei, aranjamentul sintagmatic nesupunându-se decât contiguității termenilor aleși, în limbajul poetic legea similarității se impune și secvenței" (GRUPUL μ, 1974: 17-18). Specificul limbajului poeziei este dat de repetarea regulată de unități echivalente, ceea ce se poate observa mai cu seamă în structura versului, dar și la nivel compozițional. Aceasta nu înseamnă că echivalența este strict proprietatea poeziei, ci doar că versul implică întotdeauna o funcție poetică. Prezența acestui element constitutiv – principiul echivalenței perceptibil prin fenomenul paralelismului – trădează, fără excepție, orientarea mesajului către el însuși, reificarea lui direct proporțională cu pierderea transparenței, căci discursul, înainte de a înfățișa lumea, se înfățișează pe sine. Cuvântul poetic comunică mai puțin și *se* comunică mai mult prin forma specifică pe care o îmbracă textualizarea, fenomen de care e responsabilă *funcția poetică* sau *poeticitatea.* Echivalența este principiul fundamental al tuturor procedeelor poetice și, în același timp, indicele ei lingvistic.

De la celebrul studiu al lui Jakobson *Lingvistică și poetică* (trad. rom. 1964), poezia a fost privită ca spațiu de manifestare a funcției poetice. Deși nu apare numai în poezie (sau numai în literatură), ea își găsește în manifestările acestei arte – prin excelență a cuvântului – o pondere aparte, în sensul că aici este suprapusă celorlalte funcții ale limbajului (referențială, expresivă, conativă, metalingvistică, fatică), pe când în afara poeziei o altă funcție se suprapune funcției poetice.

Înțeleasă ca un *quid* subtil care organizează și ghidează poezia, funcția poetică modifică inevitabil celelalte componente ale limbajului și, în primul rând, atenuează acțiunea funcției referențiale producând un efect de ambiguizare. Dacă diminuează referențialitatea comunicării, orientarea sa spre un *în afară*, funcția poetică aduce compensații ținând de natura intrinsecă a textului, conferă mesajului o dimensiune autoreferențială, atrăgând atenția asupra formei sale. Astfel cuvântul devine în poezie nu un simplu vehicul, ci o realitate palpabilă, sieși suficientă, o entitate care se pune pe sine în scenă; păstrând formularea lui Jakobson, funcția poetică se manifestă „atunci când cuvântul este resimțit ca atare, în calitatea sa de cuvânt, și nu de reprezentant al obiectului denumit sau ca exprimare a unei emoții" (1983: 700). În acest mod, textul transmite o informație suplimentară privitoare la propria natură, ajunge să se autosemnifice. Insistența asupra formei mesajului atrage atenția asupra solidarității dintre „forma exterioară" și „forma interioară", dintre expresie și idee, ceea ce înseamnă că poezia, contrar uzului obișnuit al limbajului caracterizat prin arbitrarietate, motivează semnificantul prin semnificat.

Pentru că efectele codate în mesaj nu pot fi limitate la arta verbală, Michael Riffaterre propune în locul denumirii de *funcție poetică* pe aceea de *funcție stilistică*, cu atât mai mult cu cât efectele generate de ea alcătuiesc, la urma urmei, un stil. Totodată, funcția stilistică nu mai apare ca o funcție printre

Scanned with OKEN Scanner

altele, fie ea şi cu rol predominant în poezie, ci ca o funcţie supraordonată care dictează modul specific de repartizare şi de ierarhizare a celorlalte şase funcţii într-un mesaj. Funcţia stilistică devine astfel o *funcţie de control*, situată pe un plan superior celorlalte funcţii care sunt *funcţii orientate* (către cel care codează, către cel care decodează sau către conţinut). Ea răspunde de expresivitatea unui enunţ/mesaj, care merge de la expresivitatea simplă la organizarea estetică (RIFFATERRE, 1964: 76-77).

Din aceleaşi raţiuni, ale inacceptării echivalenţei formă – poeticitate, Grupul μ propune ca funcţia de vizare a mesajului să se numească *funcţie retorică*. Ea este transcendentă în raport cu celelalte funcţii – reflectând situaţia aparte a mesajului, de rezultat al interacţiunii celor cinci funcţii jakobsoniene – şi produce distorsiuni la nivelul diverselor aspecte ale procesului lingvistic (acţionează în special asupra codului şi asupra referentului). Similaritatea sau echivalenţa e resimţită de teoreticienii belgieni drept un procedeu printre altele, e adevărat, cel mai răspândit în poezia propriu-zisă, dar nu singurul răspunzător de domeniul literarităţii. În locul lui, este propus conceptul de *metabolă*, mult mai cuprinzător, o figură generică prin care se înţelege „orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului" (GRUPUL μ, 1974: 28). Specificul limbajului poetic stă în faptul că, *prin figuri*, el există fără garanţia lucrurilor, oblitereză lucrurile prin cuvânt, căci cuvântul nu mai are funcţia de mediere, ci de autoreflectare: „«Structurile adiţionale» nu sunt deci simple constrângeri, «piedici», fie ele chiar «subtile», ci singurul mod de a deturna limbajul din rolul său utilitar, ceea ce reprezintă prima condiţie a metamorfozării lui în poezie. Prin metabole discursul literar se închide asupra lui însuşi" (GRUPUL μ, 1974: 32-33).

Studiul structurilor formale – avertizează teoreticienii de la Liège – nu este însă în măsură să cuprindă în întregime fiinţa poeziei, el trebuie dublat de un studiu al *ethosului figurilor*, respectiv al efectelor psiho-estetice pe care mecanismele lingvistice le declanşează în cititor (1974: 33).

O corecţie a teoriei jakobsoniene aduce şi Eugen Coşeriu (*Limbajul poetic*, în *Prelegeri şi conferinţe*, Iaşi, 1994) care consideră că nu putem vorbi despre o funcţie poetică a limbii atunci când nu ne bazăm pe analiza unui text poetic (or Jakobson îşi fundamentase teoria pe analiza unui slogan electoral, *I like Ike*). Cât priveşte modelul jakobsonian, el este redus la o structură cu patru funcţii esenţiale (moştenite de la Karl Brühler şi Friedrich Kainz): una aparţinând semnului ca atare – funcţia de *reprezentare* – şi celelalte trei manifestate atunci când semnul e integrat unui act lingvistic: de *denotare*, de *manifestare* şi de *apel*, după relaţia stabilită de semn cu *lucrurile* pe care le desemnează, cu *vorbitorul* şi cu *ascultătorul*.

De fapt, spune Coşeriu, aceste relaţii nu sunt singurele. Limbajul poetic adaugă acestor raporturi fundamentale numeroase altele pe care Jakobson nu le-a identificat: semnul se află într-o relaţie materială sau de conţinut cu alte semne, cu microsisteme de semne din cadrul aceleiaşi limbi, cu semne care au

Scanned with OKEN Scanner

fost întrebuințate deja în alte texte, cu reprezentările directe ale lucrurilor (simbolismul fonetic), cu cunoaşterea diferențiată a lucrurilor prin experiență sau prin grila culturală şi mitologică. Toate aceste potențe naturale ale semnelor se actualizează în limbajul poetic, înțeles în sens larg ca literatură. Concluzia este că „limbajul poetic nu poate fi o deviere față de limbaj pur şi simplu sau față de limbajul de toate zilele, ci, dimpotrivă, limbajul poetic, în care se actualizează ceea ce ține deja de semn, este limbajul cu toate funcțiunile lui, adică este *plenitudinea funcțională a limbajului* [s.m.], şi că, dimpotrivă, limbajul de toate zilele şi limbajul ştiințific sunt devieri, fiindcă sunt rezultatul unei drastice reduceri funcționale a limbajului ca atare" (1994: 153).

Configurarea stilului ca rezultat al predominanței funcției poetice/stilistice/retorice asupra celorlalte funcții ale limbii pune în valoare disponibilitatea sa de a se concentra asupra semnului în sine, dimensiunea AUTOREFERENȚIALĂ a limbajului poetic, în care cuvântul se substanțializează, ajungând să fie perceput ca obiect material.

4. *Stilul ca efect produs asupra receptorului*

Este o poziție sintetică, teoretizată de Michael Riffaterre şi sistematizată în *Essais de stylistique structurale* (Paris, Flammarion, 1971). Autorul reduce stilul la un act intenționat de organizare a mesajului, având drept scop obținerea unei anumite reacții din partea destinatarului. Poeticitatea nu mai este o calitate imanentă a textului, ci o valoare sesizată, prin intermediul faptelor de stil, de către cel care citeşte.

Stilul devine, în viziunea sa, „punerea în relief" care impune atenției cititorului anumite elemente ale secvenței verbale, iar procedeul stilistic este un efect de surpriză născut din imprevizibilitatea unui element în comparație cu un element anterior. Deviația stilistică se măsoară astfel nu în raport cu o normă, ci în raport cu *contextul* – locul în care se găseşte codat stimulul efectului de surpriză, stilul fiind configurat ca „o serie de opoziții, ai cărei poli ar fi contextul şi un element contrastant, adică un element de slabă previzibilitate în cadrul contextului" (RIFFATERRE: 1964: 75), iar stilistica „partea lingvisticii care studiază perceperea mesajului" (RIFFATERRE, 1964: 78).

Cum observă Ion Coteanu (1973: 63), teoria lui Riffaterre este, în primul rând, o complicare a concepției potrivit căreia stilul este alegere, noutatea constând în aceea că ea focalizează alegerea pe destinatar, în sensul că autorul îşi structurează textul în funcție de prezumtiva decodare a acestuia.

Acest mod de a aborda stilul priveşte limbajul poetic ca limbaj IMPRESIV, capabil să producă în cititor o trăire similară celei care a stat la baza actului vorbirii.

Scanned with OKEN Scanner

2.5.3. Limbajul poetic din perspectivă pragmatică

Am configurat aceste patru mari direcţii ale definirii stilului pentru că din focalizările lor specifice se pot extrage trăsăturile generale ale limbajului poetic: el este FIGURAT, deci discurs împodobit, colorat SUBIECTIV, AUTOREFERENŢIAL şi IMPRESIV. Dar stabilind aceasta, n-am făcut altceva decât să identificăm acele paliere prin care limbajul se poate distanța de întrebuințarea sa banală, practică, şi să recunoaştem că la aceasta se pricepe cel mai bine literatura şi, în cadrul ei, poezia. E suficient însă să reflectăm puțin asupra posibilității ca aceste „virtuți" ale limbajului să apară şi în vorbirea uzuală şi exemplele ne asaltează la tot pasul: *A înghiţit ruşinea*, *Am fost martor la un accident teribil*, *Fac ce vreau, dar ştiu ce fac* sau *Nu-ți închipui ce grozăvie am trăit!* sunt banale exerciții de stil care dovedesc pe rând figuralitatea limbajului (1), expresivitatea sa (2), autoreferențialitatea pentru obținerea căreia e suficient să reliefăm ideea printr-un joc de cuvinte la îndemână (3) sau dimensiunea sa impresivă (4) gramaticalizată în structura enunțului. Inventariind toate aceste trăsături, putem spune, eventual, că ele sunt pertinente, dar nondistinctive, căci nu stă în puterea lor să deosebească limbajul literaturii în general de cel al poeziei în special. Prin ele nu vom descoperi niciodată în limbajul literaturii o potențialitate superioară a sa care e limbajul poeziei sau, în termenii lui Nicolae Manolescu, nu vom deosebi limbajul „poetic" de cel poetic, ceea ce reprezintă una dintre marile dificultăți teoretice care au marcat studiul poeziei. Criticul trasează de altfel decisiv problema: „Nu există niciun criteriu de a demarca poeticul de «poetic», dacă rămânem în planul exclusiv al limbii" (1987: 19), poeticul trebuie definit ca aparținând poemului, şi nu limbii înseşi, căci el nu e nicidecum un grad superior al „poeticului", ci „un ce" aparținând ființei intime a poeziei. Aşadar, „nu poeticul face poezia, ci poezia face poeticul; închipuit înainte de a exista poemul, poeticul nu e decât «poetic», adică limbă şi stil" (MANOLESCU, 1987: 19-20).

În condițiile în care o definiție intrinsecă a poeziei, care să o legitimeze în baza unor proprietăți lingvistice, e insuficientă, se impune situarea ei în câmpul *relațiilor pragmatice specifice*. Poezia trebuie privită ca un act verbal realizat cu o anumită intenție şi obiectivat într-un text care se foloseşte de limbaj nu pentru a comunica, ci pentru a-l pune în scenă. Altfel spus, *„poeticul" devine poetic numai în textul poeziei*, trăsăturile distinctive ale poeziei ca limbaj manifestându-se exclusiv la nivelul ocurenței discursive.

Dacă luăm în calcul finalitatea actului poetic, faptul că poezia este un text astfel construit, încât să determine o anumită experiență estetică, nu putem să nu observăm că, în poezie, limbajul se supune unui *dublu cod*, atât lingvistic, cât şi literar. Ea se naşte la întâlnirea dintre limbă şi literatură, în sensul că modul concret de manifestare a limbajului poetic este supradeterminat de activarea

Scanned with OKEN Scanner

unor reguli ce țin de memoria culturală și care subordonează textul în sine față de un anumit gen literar sau un anumit gen de discurs. Iar această supradeterminare a limbajului poetic dinspre convenția literară se manifestă sub două aspecte (MANOLESCU, 1987: 70, 87-96):

1) *prozodia*, respectiv o anumită ordonare a elementelor lingvistice, supusă exigențelor de ritm, rimă, structură strofică etc.
2) *intertextualitatea*, care comportă două dimensiuni, una de la particular la general și o alta de la particular la particular; se poate vorbi astfel despre o *intertextualitate generală*, o relație între structuri asemănătoare, mai exact relația de includere a textului într-un anumit arhigen (grație căreia textul poetic e simțit ca aparținând de sfera numită POEZIE) și despre o *intertextualitate particulară*, înțeleasă ca raport direct între „indivizi" artistici și realizată în mai multe moduri: prin reluare fără prelucrare (citatul – textual sau „virtual", nonliteral – și autocitatul), prin prelucrare textuală (pastișa și parodia) și prin împrumutarea unor motive, scheme etc.

Înzestrată cu această conștiință a tiparelor, poezia dă limbii o formă specifică, o transformă la nivelul funcțiilor ei profunde construind un alt tip de semioză, derivat dintr-un *alt tip de responsabilitate față de cuvânt* decât cea proprie vorbitorului obișnuit. Am putea spune că, în poezie, semnificația e cuprinsă în relațiile complexe și mobile pe care semnele le inițiază intratextual, în funcție de conștiința valorizatoare a lectorului. Semnificația poetică, merită subliniat, este o *funcție a structurii textuale* (a punerii limbajului în operă) și *a mutațiilor produse la polul receptiv*. Astfel, definirea lingvistică a textului poetic nu poate fi realizată prin raportare la dimensiunea sa imanentă – cum au crezut cu obstinație formaliștii –, ci numai prin integrarea lui în perspectiva relațiilor pragmatice, de emisie și receptare. Lectura care restituie semnificația este replica în oglindă, mai mult sau mai puțin fidelă, dar niciodată definitivă sau epuizată, a actului de producere textuală. Și tocmai datorită caracterului mereu deschis al semnificației, textul poetic, în special cel modern, e înțeles ca procesualitate.

2.5.4. Semioza poeziei ca oblicvitate

Considerarea poeziei drept obiect textual, delimitat și intrat în câmpul relațiilor pragmatice ca „dialectică între text și cititor" îi permite lui Michael Riffaterre să definească discursul poetic ca limbaj, respectiv ca proces specific de generare a sensului, singurul criteriu pertinent care poate face diferența dintre poezie și nonpoezie (*Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978).

Problema unei funcționalități *sui generis* a limbajului poetic este sistematizată în conceptul de *oblicvitate* – un poem ne spune un lucru și semnifică un altul. *A spune un lucru* înseamnă a construi un sens literal, *a semnifica un*

Scanned with OKEN Scanner

altul înseamnă a furniza poeticului o proprietate definitorie, pe care Riffaterre o numeşte *semnificanţă*. Exprimarea oblică acţionează subversiv, în sensul că diminuează mimesisul – reprezentarea realităţii prin cuvinte –, uneori chiar îl contrazice flagrant (prin nonsensuri voite) pentru a institui în locul lui un univers propriu, care este de fapt adevăratul „sens" al poeziei. Trecerea de la informaţia directă, oferită de limbă, la cea oblică, a poeziei, se face în urma a două tipuri de lectură: lectura euristică, constând în sesizarea sensului furnizat de unităţile lingvistice (cuvinte, sintagme, fraze), dar şi a „incorectitudinilor" intenţionate, şi o lectură ulterioară, hermeneutică, având capacitatea de a recupera elementele deja parcurse şi de a „corecta" inadvertenţele lingvistice ale textului integrându-le într-o unitate superioară de semnificaţie care este semnificanţa. Lectura euristică se aplică unităţilor lingvistice şi pretinde o competenţă lingvistică, în vreme ce lectura hermeneutică se aplică *unităţii textuale*, textului considerat ca întreg, şi nu e posibilă fără o competenţă literară, nici înainte de parcurgerea integrală a lui. În concluzie, *semiosisul* poetic nu construieşte un sens, ci o *semnificanţă*, iar aceasta este rezultatul unei practici de lectură – integrală şi repetată – a unităţii textuale, lectură care sesizează oblicvitatea limbajului şi, în consecinţă, suspendă sensul mimetic. Nu este vorba de anularea, ci de trecerea lui într-un plan subsidiar. Definiţia discursului poetic va fi formulată în funcţie de interacţiunea acestor două sensuri, mimetic şi nonmimetic:

„Discursul poetic este echivalenţa stabilită între un cuvânt şi un text sau între un text şi alt text. Poemul rezultă din transformarea unei *matrice*, o frază literală şi minimală, într-o perifrază mai extinsă, complexă şi nonliterală. Matricea este ipotetică, fiindcă ea reprezintă doar actualizarea gramaticală şi lexicală a unei structuri latente. Matricea se poate reduce la un singur cuvânt şi, în acest caz, cuvântul respectiv nu apare în text. Ea este permanent actualizată de către variante succesive: forma acestora este guvernată de către o primă actualizare a matricei, numită *model*. *Matrice*, *model* şi *text* sunt variante ale unei unice structuri. Semnificanţa unui poem, în acelaşi timp ca principiu de unificare formală şi ca agent de oblicvitate semantică, este produsă de către *ocolul* pe care-l face textul, silit să parcurgă toate etapele mimesisului, înaintând din reprezentare în reprezentare [...] până la epuizarea paradigmei variaţiilor posibile ale matricei [s.a.]" (RIFFATERRE, 1983: 33).

Sistematizând, vom spune că, în accepţiunea lui M. Riffaterre, textul poetic este un *sistem generativ*, respectiv o perifrază întinsă, complexă şi neliterală, care rezultă din derivarea unei matrice principial ipotetice, prin intermediul unui model care are funcţia de a pune în formă semnificanţa. Reducerea textului poetic la o matrice pune în evidenţă două aspecte: discursul poetic ilustrează principiul *convergenţei*, prin direcţionarea semnelor spre o semnificaţie unică, şi pe cel al *simultaneităţii*, căci enunţuri succesive şi diferite sunt de fapt echivalente, reprezentând variante ale aceleiaşi matrice structurale. Modelul discursiv al textului poetic ar fi dat de o convergenţă statică (în aceeaşi idee,

Scanned with OKEN Scanner

Jakobson a impus identificarea poeziei cu principiul similarității – metafora –, în opoziție cu proza definită de principiul contiguității – metonimia –, iar Grupul μ, în *Retorica poeziei*, a lansat teoria lecturii tabulare a textului poetic).

Dacă privim cu atenție teoria riffaterriană, care în esență afirmă *caracterul indirect al limbajului poetic*, observăm că oblicvitatea este evidentă într-un text declarat antimimetic (simbolic, alegoric), dar mult mai greu depistabilă într-o poezie tranzitivă (CRĂCIUN, 2002) care împrumută voit limbajul prozastic şi construieşte reprezentări referențiale. Pentru exemplificare, propun două tipuri textuale opuse sub acest aspect (a se vedea şi analiza poeziei bacoviene *Decor* realizată, ca ilustrare a modelului riffaterrian, de Nicolae Manolescu în studiul citat). Primul, *Valțul rozelor* al lui Alexandru Macedonski, poate fi privit şi ca model al *narativului poetic*, iar alegerea lui se datorează intenției de a demonstra valabilitatea sistemului de semnificare propriu discursului poeziei. Narativul poetic nu e o formă impură a poeziei, cum a statornicit o tradiție extrem de severă, ci o formă de organizare discursivă printre altele (alături de descriptiv, argumentativ, expozitiv şi instructiv), una dintre posibilitățile de a „poetiza". În poezie, modul narativ îmbracă aspecte aparte care realizează diferența necesară față de narativul prototipic: istoria prezentată configurează o experiență pur subiectivă (lirică), accentul cade nu pe acțiuni obținute ca urmare a intenționalității unui agent, ci pe evenimente în care subiectul liric este predominant pasiv, experiența timpului reflectată în secvențialitatea discursului este una subiectivizată, lumile imaginare create nu sunt de tip mimetic, ci imaginar, iar discursul prezintă mecanisme de ambiguizare şi simbolizare a istoriei narate, facilitând transformarea ei în model ontologic (ZAFIU, 2000: 52 şi urm.):

Pe verdea margine de şanț
Creştea măceşul singuratic,
Dar vântul serii nebunatic
Pofti-ntr-o zi pe flori la danț.
Întâi pătrunse printre foi,
Şi le şopti cu voce lină,
De dorul lui le spuse-apoi,
Şi suspină – cum se suspină...

Şi suspină – cum se suspină...

Albeața lor de trandafiri
Zâmbind prin roua primăverei,
La mângâierile-adierei
A tresărit cu dulci simțiri.
Păreau năluci de carnaval
Cum se mişcau catifelate,
Gătite toate-n rochi de bal,
De vântul serii sărutate,

Scanned with OKEN Scanner

De vântul serii sărutate.

Scăldate-n razele de sus,
Muiate în argintul lunei,
S-au dat în brațele minciunei,
Și rând pe rând în vânt s-au dus.
Iar vântul dulce le șoptea,
Luându-le pe fiecare,
Ș-un valț nebun se învârtea,
Un valț – din ce în ce mai tare,

Un valț – din ce în ce mai tare.

(Alexandru Macedonski, *Valțul rozelor*, în *Versuri*,
București, Editura Minerva, 1975, p. 105-106)

Simboliștii au fost cei care au recurs programatic la exprimarea indirectă, mediată de simbol și de sugestie, iar Macedonski e unul dintre poeții care au teoretizat semioza aparte a poeziei: „logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim" (*Despre logica poeziei*). Structura alegorică e întreținută în textul de față de un fir narativ care desfășoară etapele unui ritual de seducție fixat prin indici spațio-temporali și prin inventarea unor „personaje" simbolice: apropiere treptată și curtenitoare, declarații, atracție fizică, valsul în sine semnificând consumarea erosului, apoi scuturarea florilor sau moartea. Matricea textului este o ecuație, IUBIRE = MOARTE, favorizată de dimensiunea agonică a dansului, indiferent ce semn algebric adăugăm în fața celor doi termeni. E vorba, la urma urmei, de ambivalența simbolului simbolist – superior, din punct de vedere poetic, celui romantic –, care așază textul în perspectiva a două interpretări polare: dragostea este amăgire, minciună, „risipire în vânt", adică dezintegrarea ființei (pentru flori) și aventură, capriciu de cuceritor (pentru vânt)/dragostea este momentul de apoteoză al vieții, împlinirea râvnită, care merită să fie plătită chiar și cu moartea. După caz, accentele se distribuie în funcție de optica moralistă, practică, sau de cea idealist-romantică pe care o adoptăm, astfel că poezia poate vorbi simultan și despre deșertăciunea experienței de dragoste, și despre frumusețea clipei efemere.

Analiza „tehnică" a poemului ne arată că matricea cu care se echivalează semantic întregul textual e ilustrată prin trei secvențe structurale cu valoare de model. Toate acestea formulează o interacțiune între termenii globali IUBIRE (flori) și MOARTE (vânt), care, la nevoie, pot fi particularizați: naivitate/cinism, sinceritate/calcul, cuceritor/victimă, profunzime/superficialitate. Gradația nu face altceva decât să reia semele inițiale într-un alt registru de intensitate, ceea ce ne determină să o considerăm, în termenii lui Riffaterre, o actualizare a tuturor variațiilor posibile. Desigur, pentru a ajunge la o atare de-

Scanned with OKEN Scanner

codare a simbolului, competența lingvistică nu este o cheie suficientă, e necesar ca, pe baza informației directe, cititorul să acceadă la simbolismul unor elemente consacrate de uzanța poetică (floare – feminitate, vânt – masculinitatea nestatornică, dansul – metafora vieții), ca și la dimensiunea sugestivă a unor epitete ce trimit la o dialectică a vârstelor (*alb*, *verde*/vântul *serii*), dar aceasta numai după ce a depășit, în versul al treilea, contrarierea bunului simț lingvistic și a acceptat personificarea drept cod interior al poemului. Punct cu punct, mimesisul – care răspunde de ordinea referențială – va fi alterat de procesul în oglindă al construirii semnificanței, proces ce se încheie abia odată cu ultimul refren, în varianta unui final suspendat. Astfel, ceea ce păruse aberant în ordinea sensului lingvistic e legitimat din punctul de vedere al sensului poetic sau al semnificanței.

Iată acum o poezie nonfiguративă, în cel mai banal și mai natural limbaj cu putință:

> Polițist în fața unei bănci... 3 dimineața... singurătate.
> Polițist, pe Madison... amiază...
> mulțime... mașini... pachete... singurătate.
>
> Femeie într-o mahala... gardă de noapte la
> patul unui adormit bolnav de tifos... numai
> un ornic vorbește... singurătății.
>
> Femeie vânzând mănuși... zi de tocmeală într-o secție
> a unui magazin... furioasă, înnebunitoare mișcare
> a multor mâini, intrând și ieșind din mănuși... singurătate.
>
> (Carl Sandburg, *Nuanțe*, în Walt Whitman, Carl Sandburg, *Poeme*, trad. George Macovescu, București, Editura Eminescu, 1987, p. 76)

Aici, matricea e explicită, ea poate fi cel mult completată în termeni ca *Singurătate absolută* sau *Suntem singuri chiar și printre oameni*. Poezia pare să nu spună nimic mai mult decât o face, limbajul e direct, oricâte dedesubturi i-am căuta, și totuși informația finală, conferită de lectura hermeneutică, o transcende pe cea literală prin relațiile interne pe care structura textuală le dezvoltă. Modelul este oferit de prima strofă prin faptul că propune două situații ce vor fi reluate în expresie dilatată: SINGURĂTATEA OBIECTIVĂ (versul 1) *versus* SINGURĂTATEA EXISTENȚIALĂ (versurile 2-3). Strofele următoare extind o situație ce poate părea individuală și de circumstanță la nivel de lege prin reluarea modelului cu un alt subiect (*Femeie*) care, adăugat celui dintâi (*polițist*), se resemnifică, ambele căpătând valoare exponențială și funcționând în text metonimic: *polițist* + *femeie* = *om, orice om, omul în genere*. Modelul are același traiect amplificator ca în poemul lui Macedonski și integrările lui succesive conduc la dezvoltarea matricei, care nu poate fi percepută decât prin raportare la

Scanned with OKEN Scanner

întregul textual. Semnificanța și sensul nu par cuprinse într-un sistem al vaselor comunicante potrivit căruia pierderile dintr-o parte devin câștiguri în alta, dar rămâne valabil principiul riffaterrian că semnificanța nu poate fi sesizată decât după epuizarea informației mimetice și prin suspendarea ei. În cazul de față, poezia nu pare să spună altceva decât spune, ci doar mai mult, ceea ce este totuși „altceva".

Ideea care trebuie specificată la capătul acestui ocol teoretic și aplicativ este că poezia nu are un alt limbaj, cu alte însușiri, ci un limbaj cu o altă funcție decât limbajul comun, fie el și în varianta „poetică". Iar această funcție rezidă în aceea că sensul poeziei, semnificanța, se naște pe ruinele sensului literal, ale acelui sens conectat la o realitate extralingvistică sau – aș spune extinzând, pe baza ultimului text analizat, teoria expusă mai sus – prin transcenderea lui, prin integrarea lui într-o unitate semnificativă totalizatoare care este textul poetic. Iar acest sens al poeziei este o funcție a structurii interne a textului sau a punerii limbajului în forma discursivă, paradigmatică a poeziei. Tocmai de aceea, *poezia nu este sens dat*, ci *creare de sens*.

Funcționarea specifică a limbajului în poezie i-a determinat pe unii poeticieni să vorbească despre existența unui semn poetic, prin care se manifestă funcția estetică a limbajului și care ar reprezenta corelativul semnului lingvistic. Pentru Ileana Oancea, semnele poetice fac posibilă poezia ca *limbaj în limbaj*, căci ele „se desprind, prin *finalitatea comunicativă* [s.a.], de cele lingvistice integrându-se între semnele iconice, analogice" (1989: 20). Un alt tip de manifestare a semiosisului poetic, cel care atacă pe rând toate funcțiile limbajului, le transcende și le deviază, este dezvoltat de Ecaterina Mihăilă din perspectivă receptivă: „întreaga sa organizare, modificările tuturor funcțiilor, pe care semnul verbal le îndeplinește în alte tipuri de mesaje, converg spre un scop unic: antrenarea subiectivității receptorului, manifestarea sa ca individ pe plan senzorial, afectiv, imaginativ și intelectiv" (1980: 91).

2.5.5. Poezie și figură. Teoria figurilor

Dacă limbajul poeziei nu poate fi considerat un nivel superior al limbajului „poetic" pentru că funcționează pe alte principii, nu e mai puțin adevărat că el reprezintă totuși zona de manifestare predilectă a figurii. Autorii *Retoricii generale* merg chiar mai departe admițând că, dacă în mod evident există figuri fără poezie, în schimb „*nu există poezie fără figuri* [s.a.] în măsura în care termenul «figuri» e înțeles într-un sens îndeajuns de larg: orice mesaj literar e în mod necesar ritmat, rimat, gradat, intersectat, opus, are asonanțe etc." (GRUPUL μ, 1974: 31). Figura este *unitatea minimală de organizare a limbajului poetic*, dar, cum s-a văzut, un procedeu doar, și nu indicele decisiv al poeticității.

Scanned with OKEN Scanner

Definițiile figurii încep odată cu Quintilian, care ezită între un sens extrem de larg, acela de formă a oricărui discurs („orice formă pe care o îmbracă gândirea"), și unul precizat: „o schimbare făcută intenționat în sens ori în cuvinte" prin care ne abatem de la calea obișnuită și simplă (QUINTILIAN, IX, I: 10-11, în 1974, III: 8).

Acest al doilea sens va fi preluat de retoricile ulterioare; astfel, pentru Fontanier, figurile sunt „aspectele, formele, întorsăturile, mai mult sau mai puțin deosebite și de un efect mai mult sau mai puțin izbutit, prin care discursul, în exprimarea ideilor, gândurilor și sentimentelor, ne îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost exprimarea simplă și banală" (FONTANIER, 1977: 46).

Potrivit definiției propuse de Genette, figura ocupă spațiul dintre semnificat și semnificant: „între literă și sens, între ceea ce poetul *a scris* și ceea ce el *a gândit*, se creează o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă *figură*, și vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru spațiul de fiecare dată creat între linia semnificantului [...] și cea a semnificatului [...], care, evident, nu este altceva decât un alt semnificant dat ca literal [s.a.]" (GENETTE, 1978: 87).

Figura sau metabola este concepută de Grupul μ în sensul cel mai extensiv cu putință, ca unitate fundamentală a oricărei deviații: „orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului" (GRUPUL μ, 1974: 28). Implicând o transformare, ea are ca efect primordial declanșarea literarității, în sens larg, a textului în care se inserează, prin aceea că opacizează mesajul și manifestă tendința de a ne face să percepem discursul însuși, nu doar semnificația lui.

Figurile au produs clasificări extrem de numeroase și de indecise. Deși de la Quintilian pornește doar cu două categorii – *figurile gândirii* (ținând de intelect) și *figurile cuvântului* (care țin de vorbire) –, teoria figurilor ajunge chiar la taxonomii exagerate, știut fiind că retorica suferă de o adevărată manie a denumirii. Cele mai multe tratate deosebesc, în general, cinci clase de figuri: *de sunet*, *de sens (tropii)*, *de gândire*, *de adresare* și *de construcție*.

Retorica nouă este reprezentată de structuralismul Grupului μ care, pe lângă faptul că realizează o clasificare precisă și sistematică a figurilor limbajului, îi adaugă – în baza extensiunii extrem de largi a conceptului de figură – și o sistematică a figurilor narațiunii și a figurilor interlocutorilor. Teoria despre figuri a Grupului de la Liège se ordonează într-o schemă structuralistă binară:

1. FIGURI ALE EXPRESIEI (formei):

   - METAPLASME – figurile care acționează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvântului și al unităților inferioare acestuia;
   - METATAXE – figurile care acționează asupra structurii frazei.

Scanned with OKEN Scanner

2. FIGURI ALE CONȚINUTULUI (de sens):

- METASEMEME – figurile care înlocuiesc un semem prin altul; în vechea terminologie, *tropi*;
- METALOGISME – acoperă parțial domeniul vechilor „figuri de gândire", sunt acele figuri care modifică valoarea logică a frazei și, în consecință, nu sunt supuse restricțiilor lingvistice.

Primele trei tipuri de metabole – metaplasmele, metataxele și metasememele – formează câmpul abaterilor față de cod și pot fi numite *metabole gramaticale*, pe când metalogismele privesc modificările conținutului referențial, fiind considerate *metabole logice*. Cele patru tipuri de figuri se specifică, la rândul lor, în funcție de patru operații retorice moștenite de la Quintilian. Sistemul acestuia s-a bazat pe o *quadripartita ratio*, ale cărei criterii pot fi formalizate astfel (PLETT, 1983: 158):

	Norma standard	**+ a + b + c**
Norma retoricii	**1. adiectio (adjoncție)**	**+ a + b + c + d**
	2. detractio (reducție)	**+ a + b - c**
	3. transmutatio (mutație)	**+ a + c + b**
	4. immutatio (substituție)	**+ a + z + b**

Pentru teoreticienii Grupului μ, celor patru operații, dintre care trei sunt substanțiale (modifică substanța însăși a unităților asupra cărora acționează) – *suprimare*, *adjoncție* și *suprimare-adjoncție* –, iar ultima relațională (modifică doar poziția lor), respectiv *permutarea*, li se aplică un criteriu secund privitor la profunzimea sau sistematica acțiunii lor.

Cercetările autorilor *Retoricii generale* vor fi reluate critic de H. F. Plett care stabilește un număr de cinci tipuri de deviații estetico-lingvistice, aplicate pe trei unități (fonem, cuvânt, propoziție), în cadrul cărora figurile se decid pe baza aceloraşi operații quintiliene. E vorba despre: *figuri fonologice* (figuri sonore și prozodice, *metafone*), *figuri morfologice* (figuri de cuvinte, *metamorfe*), *figuri sintactice* (figuri propoziționale, *metataxe*), *figuri semantice* (figuri de sens, *metasememe*), *figuri grafemice* (figuri de grafică, *metagrafe*). Plett recunoaște dificultatea de a izola clasele de figuri, arătând că multe dintre acestea se realizează practic prin convergență în macrounitatea textului.

Au existat și tentative de reducere a claselor de figuri din perspectiva operațiilor fundamentale ce se aplică în poezie cu scopul motivării semnului

Scanned with OKEN Scanner

lingvistic. Fără a întreprinde o clasificare detaliată, Genette (1978: 233-236) distinge trei clase de figuri care ar avea rostul de „a răscumpăra defectul limbilor" (Mallarmé) resimțit acut de către poeți, respectiv arbitrarietatea. Este vorba despre operațiile care se folosesc de cuvintele existente în limbă, cuvinte ce conțin, prin natura lor, o oarecare motivație (onomatopee, armonii imitative etc.), despre cele care apropie semnificatul de semnificant, alegând dintre virtuțile semice ale unui cuvânt pe acelea care corespund cel mai bine formei sensibile a expresiei și despre cele care procedează invers, apropiind semnificantul de semnificat, respectiv modificările aduse morfologiei cuvântului și sensului său prin deplasări de la propriu la figurat (tropii).

Pornind de la sistematizarea genettiană, Nicolae Manolescu (1987: 23) realizează o schemă mai suplă ce include: *mimologismele* (operațiile care se referă la aspectul fonic, literal și tipografic al cuvântului), *agramaticalitățile* (procedeele de motivare care au în vedere morfologia și sintaxa) și *tropologismele* (operațiile asupra semnificației).

Revenind la strictele taxonomii retorice, cea mai operantă rămâne sistematica metabolelor stabilită de Grupul μ care, fără a-și propune să fie exhaustivă, are meritul de a oferi o imagine logic și cuprinzător articulată asupra principiilor generative ale figurilor și asupra dinamismului lor dat de circulația între diferitele niveluri lingvistice pe care le afectează. Tocmai de aceea, ea va fi preluată drept bază de organizare în cele ce urmează.

Corpusul figurilor retorice nu mai apare ca o dificilă aglomerare de termeni, ci ca un tablou coerent, reprezentativ pentru structuralismul retoric și dedus din intersectarea axei ce cuprinde nivelul de articulație cu axa ce înregistrează tipul operațiilor și amplitudinea lor:

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OPERAȚII		GRAMATICALE (cod)			LOGICE (referent)
		EXPRESIE		CONȚINUT	
		A. METAPLASME	B. METATAXE	C. METASEMEME	D. METALOGISME
		asupra morfologiei	asupra sintaxei	asupra semanticii	asupra logicii
SUBSTANȚIALE	I. SUPRIMARE				
	1.1. parțială	aferează, apocopă, sincopă, sinereză	crază	sinecdocă şi antonomază generalizantă, comparație, metaforă in praesentia	litotă 1
	1.2. completă	deleațiune, albire	elipsă, zeugmă, asidenton, parataxă	asemie	reticență, suspensiune, tăcere
	II. ADJONCȚIE				
	2.1. simplă	proteză, diereză, afixare, epenteză, cuvânt-valiză	paranteză, concatenație, expletiție, enumerare	sinecdocă şi antonomază particularizantă, arhilexie	hiperbolă, tăcere hiperbolică
	2.2. repetitivă	reduplicare, insistență, rime, aliterație, asonanță, paronomază	reluare, polisidenton, metrică, simetrie	–	repetiție, pleonasm, antiteză

Scanned with OKEN Scanner

SUBSTANȚIALE	**III. SUPRIMARE-ADJONCȚIE**				
	3.1. parțială	limbaj infantil, substituire de afixe, calambur	silepsă, anacolut	metaforă in absentia	eufemism
	3.2. completă	sinonimie fără bază morfologică, arhaism, neologism, „creare" de cuvinte, împrumut	transfer al unei clase, chiasm	metonimie	alegorie, parabolă, fabulă
	3.3. negativă	–	–	oximoron	ironie, paradox, antifrază, litotă 2
RELAȚIONALE	**IV. PERMUTARE**				
	4.1. oarecare	contrepret, anagramă, metateză	tmeză, hiperbat	–	inversiune logică, inversiune cronologică
	4.2. prin inversiune	palindrom, verlen	inversiune	–	

1. METAPLASMELE

Definite drept operații ce alterează continuitatea fonică sau grafică a mesajului, metaplasmele se precizează ca abateri semnificative doar prin integrarea lor în unități superioare fonemelor/grafemelor, respectiv cuvântul vorbit/scris.

A. *Suprimarea* de foneme la începutul, mijlocul sau sfârșitul cuvântului dă naștere la trei fenomene similare: afereza, apocopa și sincopa.

Afereza – *ai* pentru *vai*, *mico* pentru *mămico*, *stâmpărare*, în loc de *astâmpărare*).

Apocopa – în limbajul comun *facultă* pentru *facultate*, dar și *străluce* pentru *strălucește* în *Luceafărul*, *Hercul* pentru *Hercule* în *Odă (în metru antic)* sau *Las' ochii mamă, las' să plângă* (Coșbuc). În versul eminescian, *Plăcută-i a ghirlandă – sublimă însă este/ Cununa cea de laur* (*La Heliade*), apocopa adjectivului demonstrativ, resimțită ca formă vetustă, este un citat omagial la adresa „bardului bătrân" (TOHĂNEANU, 1989: 11). Apocopa maximă poate fi întâlnită în cazul cuvintelor care afectează buna cuviință și, în această situație, ele se reduc aproape în totalitate la puncte de suspensie.

Sincopa (sau haplologia) – *țărnă* pentru *țărână*, perfectul simplu arhaic în română *șezum* pentru *șezurăm* (Dosoftei) sau, la Alecsandri, dispariția articolului hotărât – *Sunt bătăile de inimi ale-ntregui neam al nostru* (*Odă ostașilor români*).

Sinereza – reversul aferezei, e contragerea, din rațiuni metrice, a două vocale alăturate din același cuvânt (*diamant* pronunțat în două silabe) sau din cuvinte alăturate: *de-acuma.*

Deleațiunea – o eliminare completă, de nivelul cuvintelor sau chiar mai mare – impune enunțului o anumită inflexiune melodică și, de regulă, e reprezentată tipografic prin puncte de suspensie. Fenomenul înregistrat în primul rând la nivel fonetic va avea corespondențe în planul celorlalte categorii, numindu-se elipsă (ca metataxă), asemie (ca metasemem) sau pur și simplu tăcere (metalogism), căci a suprima o unitate înseamnă a suprima un semnificant plastic și sintactic, dar și un semnificat semantic și logic.

B. Figurile *adjoncției*:

Proteza este adjoncția realizată la începutul cuvântului (*a număra/a anumăra*) și are ca variantă prefixația, dacă elementul adăugat este morfem: la Nichita Stănescu, *Că literă preeste și zeiască* (*Clipa cea repede*); operațiile similare sunt, în interiorul cuvântului, epenteza (*nour* pentru *nor*) și infixația (la Eminescu, *rumpe* pentru *rupe*) ori, la sfârșitul lui, paragoga (*nice*, în două silabe, pentru *nici*) și sufixația (în folclor, *Bădișor depărtișor*, la Nichita Stănescu, *sâmbure creieros*).

Diereza – operație inversă sinerezei, multiplică unitățile din interiorul cuvântului disociind elementele unui diftong: *Privitor ca la teatru/ Tu în lume*

Scanned with OKEN Scanner

să te-nchipui sau *De nu m-ai uita încalte,/ Sufletul vieţii mele* unde *teatru* şi *vieţii* se pronunţă cu hiat.

Cuvântul-valiză este o adjoncţie complexă constând în întrepătrunderea şi fuzionarea a două cuvinte cu un anumit număr de caracteristici formale comune. E specific limbajului ludic: *politicăloşie*, *falimentara*, *poliţieni*, *jenibil*, dar şi *nepurcele*, *furluase* (la Creangă, în *Amintiri*, din *nepoţel* şi *purcel*, din *a fura* şi *a lua*); tot la Creangă, *Dumnezeu să-l iepure*, în loc de *Dumnezeu să-l ierte*. În poezie, poate produce efecte autoreferenţiale şi aluzii livreşti: *Şalul, eşarpele Isadorei*, titlul unui ciclu de poezii al lui Şerban Foarţă, care poate fi citit ca dublă figură fono-grafică (cuvânt-valiză din *eşarfele* şi *şarpele* sau structură „duplicitară", deschisă spre enunţuri diferite: *Şalul e şarpele Isadorei*). Un tip special e cuvântul-sandviş (introducerea unui termen păstrat intact în interiorul altui termen), ca franţuzescul *rajolivissant*, din *ravissant*, „încântător" şi *joli* „drăguţ" (GRUPUL μ, 1974: 76) sau, în română, *universecuritari*.

Adjoncţia repetitivă dă naştere unui fenomen de insistenţă, când repetarea afectează fonemul (*Rrrăule!*), sau de reduplicare, când se repetă silabe sau cuvinte, multe dintre ele creaţii artistice sau aparţinând limbajului copiilor: *Gâri-Gâri*, titlul unei poezii argheziene sau, la Zaharia Stancu, *Nufăr negru purtai/ Luluindu-l, în leagăn* (*Cântec amărui*).

Aliteraţia e o formă de motivare a semnului lingvistic, cunoscută ca repetare a unei consoane sau a unui grup consonantic, de obicei din rădăcina cuvintelor, cu efect eufonic, imitativ sau expresiv. În sens larg, aliteraţia este orice formă de repetiţie sonoră, deci include şi asonanţa, şi rima ca formă a asonanţei. După funcţie, aliteraţia este:

- expresiv-imitativă (cunoscută şi sub numele de armonie imitativă sau onomatopee), pentru care exemplele clasice, prezente în toate manualele şcolare sunt *Prin vulturi vântul viu vuia* (Coşbuc, *Nunta Zamfirei*) sau *Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie...* (Eminescu, *Scrisoarea III*);
- expresiv-simbolică: *Când sorii se sting şi când stelele pică* (Eminescu, *Mortua est!*), unde repetarea consoanei *s* susţine ideea de extincţie.

Asonanţa este omofonia aproximativă a vocalei tonice: în versurile eminesciene *Argint e pe ape şi aur în aer* (*Mortua est!*), unde repetarea celei mai deschise vocale, *a*, susţine tonalitatea fundamentală a textului, sugerând un cadru feeric, al mirajelor, şi *Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci* (*Scrisoarea I*), unde eufonia rezultă din repetarea vocalei închise *u* în patru poziţii accentuate, dintre care în trei îi urmează aceleiaşi consoane lichide (TOHĂNEANU, 1989: 111).

Rima este un fenomen de recurenţă regulată a unităţilor fonice echivalente – reprezentând omonimia ultimelor vocale accentuate a două sau mai multe versuri şi, eventual, a fonemelor care le urmează –, fapt pentru care e inclusă de către teoreticienii belgieni în grupul metaplasmelor prin adjoncţie. Fe-

Scanned with OKEN Scanner

nomenul recurenței e perceptibil mai ales în cazul rimelor-ecou, al celor interne sau al rimelor repetate de două sau mai multe ori la sfârșitul versului (ca în jocul de cuvinte latinesc *Amore, more, ore, re/ Probantur amicitiae*), pentru a deveni absolut în cazul holorimelor – cultivate de Alphonse Allais și, la noi, de Șerban Foarță – care se bazează pe distincția fonem/grafem:

Décor de doliu, funerar?
Sorgintea râde cristalină.
Sorgintea râde. Crist alină
De cor de doliu, funerar.

(Șerban Foarță, *Holorime*)

Paronomaza – joc de cuvinte bazat pe alăturarea de paronime în același context sau pe reluarea creativă a cuvântului de bază; prin paronomază sunt construite expresiile latinești *Amantes sunt amentes* („Îndrăgostiții sunt fără minte"), *Tradutore, traditore* („Traducătorul este un trădător") sau structurile folclorice *Mioriță laie,/ Laie, bucălaie, Trei iezi cucuieți*. În poezie are, cu deosebire, efecte expresive, conform principiului jakobsonian care spune că termenii cu formă asemănătoare sunt atrași în aceeași sferă de înțeles:

Orice le-ai spune
florilor scunde,
niciuna totuși
nu-ți va răspunde.

Singur balonul
de păpădie
are să-ți spuie:
– Adio! Adie...

(Șerban Foarță, *De vorbă cu florile*)

Paronimia, ca joc între substantivul comun și cel propriu care i-a dat naștere, devine principiul structurant al unei întregi poezii, *Balada baionetei din Bayonne* a aceluiași Șerban Foarță:

Venea olanda din Olanda,
Venea cașmirul din Cașmir; [...]
Sclipea,-n Artois, o arteziană
Și-o baionetă, la Bayonne.

De la Berlin venea berlina
Și indigoul de la Ind;

C. În categoria *suprimare-adjoncție* intră toate fenomenele de înlocuire sistematică sau nu a unui fonem, grup de foneme, morfem sau cuvânt cu altul din aceeași categorie. În cazul înlocuirii unui fonem, se obțin forme specifice lim-

Scanned with OKEN Scanner

bajului copiilor (cunoscutele poezii în care strofele se repetă cu text identic, modificându-se, peste tot, aceeaşi vocală).

Substituţia afixelor e un procedeu poetic prin excelenţă – *diamanturi*, *mormânturi* –, dar poate avea şi alte funcţii (la Alecsandri, limbajul „chiriţesc": *furculision*, *fripturision*, *învârtision*); calamburul, practicat frecvent în limbajul jurnalistic, serveşte mai cu seamă unei atitudini ironice şi e o înlocuire omofonică sau o paranomază in absentia: *mai mult ca prefectul*, *reforma fără fond*, *purtător de cuvinte*.

Multe dintre metaplasmele substitutive parţiale au valoare ludică precum în această poezie a Ninei Cassian, care combină după plac, în interiorul unor expresii sudate, adverbele cu valoare superlativă:

Stavăr, filfizon de marcă,
se trezise singur leoarcă.
Mult prea des, în viaţa-i scurtă,
se îndrăgostise turtă
ba de-o Lină, ba de-o Miţă,
până-ncărunţise criţă.
Sigur, o făcuse fiartă.
Geaba protesta la toartă
cum că nu e el acela
care se îmbată lela,
rătăcind pe pajişte,
cu bocancii vraişte.

Nu că era bun de ocnă,
dar se îngâmfase bocnă.
Şi-astfel, toată viaţa lui,
s-a manifestat hai-hui.

Geaba, Stavăr! Gata, fete!
Azi eşti singur ciuciulete.

(Nina Cassian, *Expresii improprii*)

Formele de suprimare-adjoncţie completă reprezintă, la nivel metaplasmatic, o opţiune pentru anumite vocabulare speciale şi refuzul altora. Pentru a spori expresivitatea limbajului, poezia face apel la toate compartimentele lexicale ale unei limbi, conform principiului că e mai poetic cuvântul mai rar faţă de cel obişnuit. În alegerea lexicului poeziei se recurge adesea la echivalări sinonimice – substituiri la nivelul denominaţiei prin unităţi cvasiechivalente (identice în nucleul semic, diferenţiate la nivelul conotaţiei). Sunt considerate figuri toate deviaţiile faţă de o normă recunoscută ca obligatorie de către toţi membrii

Scanned with OKEN Scanner

unei comunități lingvistice (PLETT, 1983: 224), dar și, în mod expres, față de norma pe care textul însuși o impune.

Cazurile particulare ale opțiunii pentru un cuvânt sau altul pot fi sistematizate în cinci tipuri de deviații de la codul limbajului normal:

a) deviații istorice (diacronice):

– arhaismele, respectiv cuvintele care, deși denumesc obiecte sau fenomene existente și astăzi, au ieșit din uz fiind înlocuite cu altele: *bucoavnă/abecedar*, *megieș/vecin*, *chezaș/garant*, *norod/mulțime*, *armie*, *oaste/armată*, *obârșii/origini*; spre deosebire de acestea, istorismele nu fac obiectul unei opțiuni stilistice – sunt cuvinte ce au ieșit din limbă odată cu realitățile pe care le-au denumit (ranguri administrative sau politice, obiecte de vestimentație etc.) –, dar utilizarea lor într-un context standard devine semnificativă;

– neologismele, cuvinte intrate relativ recent în limbă prin împrumut sau prin creația internă care folosește cel puțin un element neologic, fie că este prefix sau cuvânt-bază (*gândirism*, *nefavorabil*). Neologismele răspund nevoii de precizie (sunt monosemantice), dar și de diversitate (denumesc noi realități). Deși se consideră că este mai poetic cuvântul moștenit decât dubletul său neologic, neologismele răspund spiritului poeziei moderne, o poezie deliricizată și intelectualizată, sau îndeplinesc în poezia tradițională o funcție satirică (Topârceanu).

b) deviații regionale (diatopice):

– regionalismele sau provincialismele sunt cuvinte a căror circulație e limitată la o anumită regiune; spre deosebire de localisme (denumesc obiecte specifice numai unei zone), ele denumesc obiecte existente pretutindeni în țară, dar prin termeni specifici numai regiunii respective; sunt exploatate în poezia sămănătoristă și poporanistă, dar și în cea modernă (Marin Sorescu, în ciclul *La lilieci*);

– elementele populare – cuvinte care au o circulație largă, sunt cunoscute pretutindeni fără a aparține limbii literare: *ospețe*, *cătană*, *voi* („vreau").

c) deviațiile sociologice (diastratice) includ termeni proprii anumitor grupuri umane – jargonismele, folosite ca mijloc de emfază (în poezie, în special în parodie: Șerban Foarță, vol. *Caragialeta*), argotismele exploatate de Miron Radu Paraschivescu și Tudor Arghezi – sau limbaje specializate – profesionale, ideologice (poezia futuristă care abuzează de termeni tehnici, poezia proletcultistă etc.).

Scanned with OKEN Scanner

d) deviații exogene (din limbi străine):

– barbarismele – cuvinte străine care, fără a avea o funcție jargonală, nu sunt totuși necesare în limbă: *a lectura*, *vizavi*;

– exotismele – termeni străini, împrumutați în vederea unor funcții momentane (în poezia evaziunii – la Minulescu – sau la postmoderni, cu o intenție ludic-ironică).

e) deviații endogene, incluzând modalități de folosire a limbajului aflate deasupra sau dedesubtul normei comune: elemente livreşti ce dau comunicării o notă savantă, prețioasă (*burg*, *euritmie*), pentru care în literatura română sunt reprezentativi poeți ca I. Barbu şi G. Călinescu, elemente poetice, respectiv cuvinte resimțite ca având o forță de evocare mai mare decât sinonimele lor mai întrebuințate în limbajul comun (*talaz*, *liman*, *liră*, *nimb*), colocvialisme – elemente aparținând limbajului familiar (Arghezi, în *Tablouri biblice*) –, vulgarisme cu funcție expresivă (Emil Brumaru, vol. *Infernala comedie*) şi idiostileme – creații personale ale poeților care suplinesc sau nu o carență a limbii (ex., N. Stănescu, în *Cântec în doi*: *Noi nu vrem să fim geniali,/ noi vrem să fim trimbulinzi*).

Această din urmă clasă, a idiostilemelor, merită o atenție aparte. În categoria creării de cuvinte intră toate formațiile postlexicale (MANOLESCU, 1987: 27) sau mimologismele (în termenii lui Genette), care speculează latura fonetică a cuvintelor cu scopul de a deplasa atenția dinspre sens înspre formă. Ele folosesc, într-un mod inventiv, baza unei limbi naturale, astfel că pot fi repartizate după formă în anumite clase morfologice. În *Trei ipostaze ale mării* de Şt. Aug. Doinaş, reveria poetică se exprimă lingvistic prin structuri infracționale la adresa codului, structuri care, dacă nu pot numi obiectele, le pot în schimb sugera; ele dau nume unor substanțe ce se constituie drept rezultat al percepției strict subiective:

– alormul, palilùmenul, efebiul,
etericul stirbol asemeni unui

luceafăr nou-născut, roronțiul rumen,
pulchridul ce străluce-n clipa morții
în irisul infantelor, geralul,
candidul gril în care măritişul
coralului cu albul ninge îngeri,
urmitul explosiv – arbust himeric
în care cântă pasărea Rurùty,
şi – pavăză supremă – translucidul
orfir, prin care Dumnezeu priveşte
spre noi, ca să nu plângă de ce vede, –

Scanned with OKEN Scanner

O concentrație extraordinară de cuvinte inventate asociate cu cuvinte-valiză realizează, prin copierea limbajului copiilor, Lewis Caroll în cunoscutul poem al lui *Jabberwocky* din *Alice în Țara din Oglindă*. Sensul general al textului poate fi aproximat datorită integrării termenilor inexistenți în dicționar în structurile morfo-sintactice proprii idiomului folosit. Iată cum sună prima strofă, în două traduceri diferite în limba română:

Dădeau în plopot țopi asprili
Trombind, borțind prin ierboteci
Stifoșii stupureau sporili
Și muimele zglăveci.

(trad. Nina Cassian)

Era friglind, linsoare zăvi
Se tot gyrau, gimblau în ob;
Numai ninsoare-n borogăvi,
Când momii sor deșciob.

(trad. Frida Papadache)

Forma limită a invenției lexicale este crearea unor idiomuri fictive ca limba spargă a Ninei Cassian, limba leopardă a lui Virgil Teodorescu sau un limbaj bazat pe pronunția negrilor americani consemnat de cummings (în poemul *Wiew no 2 Series III*):

Sobroe algoa dooy toe founodnwoo oon toe Negaru Hora urboe revoulud finoe wilot
entroe toe twoe toe sarah dogarabasmahi aroe
toe strearom prapoi robarago oftanod hatun vehon ion marring sculoest simprope uneor adaru iot soelof

(Virgil Teodorescu, *Poem în leopardă*)

sau:

Și chiar felitul Cinere,
fetelite să-i fie trinele,
s-a ochelit pe-un dal,
pe-un deal Logodal,
și noi cu toții,
maraoții,
cu ferinda, gorinda,
cu ferioana, goriana,
zicem mulți ani să trăiască
Bion și Bioana!

(Nina Cassian, *Orație*)

D. *Permutarea*

Anagrama – schimbarea ordinii literelor unui cuvânt, ceea ce duce la obținerea unui cuvânt nou – este un mod de a crea pseudonimele artiștilor:

Scanned with OKEN Scanner

Alcofribas Nasier pentru *Francois Rabelais* sau *Mitru Perea*, anagrama lui *Petru Maior* folosită de Ion Budai-Deleanu în *Ţiganiada*. Metateza, fenomen de pronunţie incorectă în vorbirea obişnuită – schimbarea unui cuvânt prin intervertirea sunetelor componente ca în *potrocală*, *crastavete* – devine poetică atunci când e obţinută intenţionat: *Dar el singur şi huihai,/ Dă din cobză şi din nai* (T. Arghezi, *Greierele*). Contrepretul – permutarea care afectează silabe întregi, chiar aparţinând unor cuvinte diferite – poate avea un efect hazliu (GRUPUL μ, 1974: 87):

Alerte de Laërte
Ophélie
est folie
et faux lys;
aime-la
Hamlet.

(Michel Leiris)

Verlenul este un limbaj pe dos, caz perfect de permutare prin inversarea silabelor (însuşi cuvântul *verlen* e inventat ca exemplu pentru procedeu, de la fr. *l'envers*), iar palindromul constă într-un grup de cuvinte care îşi păstrează sensul indiferent dacă sunt citite în ordinea literelor care le compun sau de la sfârşit la început. La nivelul cuvântului, în română: *cojoc/cojoc*, *animate/etamină*, *matlasa/asaltam*. Figuri mai complexe sunt cunoscute în latină – *In girum imus nocte et consumimur igni* („Intrăm noaptea în cerc şi suntem consumaţi de foc") – sau în engleză: *Lewd did I live & evil I did dwell* (John Taylor); o formă de permutaţie totală (palindrom, anagramă) este celebrul pătrat magic, în care cuvintele pot fi citite orizontal, vertical sau după mişcarea calului la şah (prin care se obţine *Pater noster*):

S	*A*	*T*	*O*	*R*
A	*R*	*E*	*P*	*O*
T	*E*	*N*	*E*	*T*
O	*P*	*E*	*R*	*A*
R	*O*	*T*	*A*	*S*

Variantă grafică a metalepselor, METAGRAFELE sunt operaţiile care modifică aspectul scris al cuvântului fără a atenta la forma sa fonetică. *Retorica generală* le consideră figuri periferice, datorită faptului că nu relevă caracteristicile proprii instrumentului lingvistic, ci ţin de o grafie particulară (GRUPUL μ, 1974: 93), şi le include la capitolul metaplasme. Reprezintă mai ales modalitatea de expresie a limbajului de reclamă, dar intervin şi în poezia care mizează pe dimensiunea ludică a actului de creaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Sub termenul generic de metagrafe intră toate tipurile de manierism al formei scrise, de la intervenţii locale – preferinţa pentru majuscule sau minuscule, alternarea dimensiunii şi a culorii literelor, prezenţa în exces sau dispariţia totală a semnelor de ortografie, de punctuaţie, a diacriticelor (ex., spaţieri expresive ale unui cuvânt prin cratimă), împrumutarea de grafeme din idiomuri străine, rimele vizuale, evacuarea limitelor dintre cuvinte –, trecând prin utilizarea unor forme nongrafemice (ex., Şerban Foarţă, *Omagiu lui Braille*), până la desfăşurări grafice complexe: caligramele şi toate formele de poezie vizuală care exploatează golurile şi plinurile paginii, poezia tipografică.

Volumul *Deadevă* al lui Caius Dobrescu reuneşte texte care, deşi dau impresia de totală indiferenţă faţă de normele ortografice sub presiunea transmiterii ideii, paradoxal, fac din forma scrisului adevărata temă a poeziei:

Din radio ţş
neau mereume
Saje d la
Dispecerat.
Cum ar fi dacă eu aş
Conducen
Puterea nopţii
1 kestie dästa, fără să am
habar d străz, d oraş şamd? Doar
cu Tine, acolo, la Dispecerat,
cu Tine, singuru meu
sprijin, spunândune
bancuri, făcnd
mişto unu d altul. Da da,
kiar daccăn sinea mea aş
simţi că totui p
mukie, că aI putea
oricnd să Ţ superi, că mai putea
oricnd dirijantrun
perete, k pö
muxă.

(Caius Dobrescu, *Taxi Blues*)

2. METATAXE

A. *Suprimare*

Craza, variantă a sinerezei, este contragerea unui cuvânt şi/sau a celui următor cu scopul de a forma împreună o unitate: *mini-golf* format în franceză din contragerea expresiei *golf miniature*, care la rândul ei este abrevierea lui *golf en miniature* (GRUPUL μ, 1974: 103). Elipsa, fenomen de brevilocvenţă, păstrează informaţia, în ciuda formei incomplete (pe când reticenţa e o incom-

Scanned with OKEN Scanner

pletitudine frazală ce determină şi pierderea sensului corespondent). Ex.: *Am plecat să văd ce şi cum*, elipsa articolului posesiv din versul *Şi prin flacăra albastră vreascurilor de aluni/ Văd trecând în zbor fantastic a poveştilor minuni* (Alecsandri, *La gura sobei*) sau versurile blagiene unde virgula marchează o elipsă în lanţ a tuturor verbelor ataşate termenului asupra căruia se transferă pulsiunile erotice ale eului liric:

Dacă eu nu, atuncea cel puţin
această apă să te frângă,
această undă să te sfarme,
să te stângă, să te stângă

(L. Blaga, *Prezenţă*)

Ca procedeu sistematic, elipsa este specifică poeziei avangardiste şi, în general, liricii de notaţie.

Suprimarea mărcilor de relaţie dintre cuvinte sau grupuri de cuvinte aflate în strânsă legătură este denumită asindeton. Când eludează relaţiile conjuncţionale dintre propoziţii, se conjugă cu parataxa, ambele ambiguizând raportul logic dintre două propoziţii: *Dai, n-ai, Stau la geam, afară plouă* sau *Dar nu se hotăra să se-nsoare, toate aveau câte-un cusur* (Marin Sorescu, *Rândunelii*). În sfârşit, suprimarea chiar şi a punctuaţiei, practicată de poeţi ca Apollinaire, creează incertitudini semantice.

Zeugma uneşte două sau mai multe elemente ale propoziţiei sau frazei graţie unui element comun care ar trebui să fie repetat într-o formă modificată. Se creează astfel o construcţie incongruentă din punct de vedere gramatical sau semantic, căci numai o singură relaţie este justificabilă: *N-a fost păcătoasă viaţa ta, ci [au fost păcătoase] gândurile tale*. Zeugma nu este considerată figură decât atunci când ajunge la o aberaţie semantică: *Îmi plutea pe dinainte cu al timpului amestic/ Ba un soare, ba un astru, ba alt animal domestic* (Eminescu, *Scrisoarea II*).

B. Fenomenele *adjoncţiei*:

Orice adjoncţie simplă, spun teoreticienii Grupului μ, se constituie în fenomen retoric prin adăugarea de elemente la ceea ce s-ar putea numi o sintagmă închisă (1974: 109). Cele mai la îndemână exemple sunt alcătuite dintr-un verb intranzitiv + un complement direct intern: *a visa un vis, a dormi un somn bun, a alerga o cursă nebună*. Altele sunt digresiunea sau paranteza (în cazul căreia linia iniţială se frânge datorită supraîncărcării ei cu elemente colaterale, ca la Proust) şi dezvoltarea, care expandează un element al textului într-o secvenţă autonomă, prin înlănţuirea de determinative. Prin multiplicarea obiectelor ori a atributelor lor apare enumerarea sau acumularea, care e figură numai cu condiţia să continue înşiruirea de elemente chiar şi după ce a epui-

Scanned with OKEN Scanner

zat configurarea unei categorii. În sfârşit, expletiţia constă în folosirea unor cuvinte de umplutură, nepurtătoare de sens: *Ceea ce mă nelinişteşte este absenţa, tăcerea, golul cu care mă înconjori.*

Adjoncţia repetitivă constă în reluarea unui substantiv sau a unui verb cu scopul de a introduce determinanţi meniţi să le precizeze sensul: *S-au dus acele zile – acele minunate zile de vacanţă...*

Polisindetonul, în opoziţie cu asindetonul, înseamnă aglomerarea de conjuncţii (de regulă copulative) în frază: *Şi plouă, şi ninge –/ Şi ninge, şi plouă* (Bacovia, *Moină*). Adjoncţia de aceeaşi întindere (măsură silabică) şi structură cu termenul reper dă naştere simetriei sau paralelismului (Eminescu, *Şi dacă...*). Pe baza adjoncţiei repetitive se pot explica, de asemenea, toate formele metrice, înţelese ca succesiuni regulate de unităţi prozodice echivalente (un vers iniţial stabilind măsura pentru toate celelalte care îi urmează).

C. *Suprimare-adjoncţie* înseamnă, în plan sintactic, înlocuirea unui element al unei clase cu un altul aparţinând altei clase (completă) sau înlocuirea mărcii definitorii pentru o categorie cu o alta neadecvată (parţială). Silepsa este un acord în gen sau în număr, acord realizat după sens, şi nu după regulile gramaticale: *Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur* (Eminescu, *Memento mori*). Ea poate tulbura şi concordanţa între două verbe (prezentul istoric inserat într-o naraţiune la trecut) sau acordul de persoană, număr şi gen al unui pronume cu substantivul pe care îl înlocuieşte.

Lipsa de acord între unităţi extinse rupe legătura dintre începutul şi sfârşitul unei fraze dând naştere anacolutului, fenomen al diferenţei de ritm dintre gândire şi expresie; la Creangă: *Nu ştiu alţii cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul naşterii mele, [...] parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie!*

Prin suprimare-adjoncţie completă se produc conversiuni, multe dintre ele devenite banale în limbajul cotidian; cele poetice testează limitele posibilităţilor limbii, ca în sintagmele eminesciene unde substantivul devine adjectiv – *zilele-mi copile* (*Din străinătate*), *lumina ta fecioară* (*Scrisoarea I*), *cugetările regine* (*Epigonii*) (TOHĂNEANU, 1989: 109-110) – sau substantivul devine adjectiv: *Apare luna mare câmpiilor azure* (TOHĂNEANU, 1999: 228-229). La fel, la Nichita Stănescu, trecerea substantivului în verb: *nu credeam să mă zarzăre/ să mă piază de mugure/ înăuntru de roată./ Nu credeam să mă stele* (*Odă în metru antic*).

Chiasmul rezultă din repetarea, în ordine răsturnată, a două funcţii gramaticale dintr-o sintagmă, ceea ce produce „încrucişarea" lor, o simetrie în cruce: *Cine se scoală* (predicat) *de dimineaţă* (complement)/*departe* (complement) *ajunge* (predicat).

D. Tmeza şi hiperbatul sunt figuri ale *permutaţiei* constând în dislocarea a doi termeni care în vorbirea obişnuită merg împreună. Tmeza denumeşte „toate situaţiile în care două morfeme sau sintagme, pe care uzajul gramatical le

Scanned with OKEN Scanner

leagă strâns, sunt separate prin intercalarea altor elemente" (GRUPUL μ, 1974: 120): *duce-vă-ţi, mi-aduc şi eu aminte*. Hiperbatul – „figură care constă în a scoate în afara cadrului normal al frazei pe unul din constituenţii ei ficşi" (GRUPUL μ, 1974: 121) – produce un efect de surpriză: *La joc şi hori acelaşi rând/ Îl poartă-ntruna, şi de când* (Coşbuc, *Duşmancele*). Faţă de tmeză şi hiperbat, inversiunea duce la răsturnarea completă a ordinii într-un segment de frază sau chiar într-o frază întreagă. Deşi perturbarea nu afectează de regulă decât doi termeni (subiect şi verb, substantiv şi epitet), „între aceşti doi termeni se produce ceva mai mult decât un schimb de poziţii: o tentativă de schimbare a funcţiilor" (GRUPUL μ, 1974: 122), căci poziţia inversată atrage după sine pierderi sau câştiguri în raporturile de dominanţă; astfel un verb antepus va împrumuta funcţiei de subiect ceva din valoarea lui: *Trăieşte floarea încă, dar mâne-ncet va plânge/ Alăturea de cupă, petală cu petală,* (D. Anghel, *Moartea Narcisului*). În română, unde determinantul este postpus, antepunerea lui e afectivă; secvenţa C + PR + AT + SB reprezintă, din punctul de vedere al topicii limbii române, o inversiune perfectă.

3. METASEMEMELE reprezintă cea mai complexă şi mai importantă categorie de figuri. Mecanismul lor, a arătat Grupul μ (1974: 136-149), este condiţionat de tipurile de descompunere ale sememului în seme nucleare şi seme contextuale:

– tipul π, când descompunerea este *distributivă*, semele întregului fiind inegal distribuite în părţi, la fel cum un arbore constă în rădăcini, trunchi, ramuri, frunze. Un termen decompozabil astfel este material şi sincronic, după modelul *şi..., şi...*, iar descompunerea lui duce la crearea de serii semice exocentrice;

– tipul Σ, când descompunerea este *atributivă*, fiecare parte posedând toate semele întregului, plus unele determinante particulare: un arbore poate fi nuc, stejar, plop, cireş etc.; termenul descompus astfel este conceptual şi diacronic, operând cu *sau..., sau...*, iar descompunerea duce la crearea de serii semice endocentrice.

Aceste posibilităţi ale mişcării semantice, puse în corelaţie cu operaţiile substanţiale, produc diferitele forme de metasememe.

A. În categoria *suprimărilor* parţiale este inclusă sinecdoca generalizantă şi conceptuală, ce merge de la particular la general, de la parte la întreg, de la mai puţin la mai mult, de la specie la gen; ex.: *muritori* pentru *oameni*, căci nu doar oamenii, ci şi animalele reprezintă categoria (tipul Σ) sau *Omul apucă securea*, în loc de *Mâna apucă securea* (tipul π care, de altfel, nu mai este resimţit ca figură). Sinecdoca particularizantă, referenţială (*pars pro toto*) este preferată de realişti (*pânză* pentru *corabie*, în cazul tipului π, sau

Scanned with OKEN Scanner

pumnal, în loc de *armă*, în cazul tipului Σ, unde, iarăşi, caracterul figural se pierde).

Antonomaza este o sinecdocă pentru numele propriu; poate fi generalizantă (specia în locul individului), constând în înlocuirea unui nume propriu printr-o perifrază: *principele elocvenţei romane*, în loc de *Cicero* sau particularizantă (individul în locul speciei): *un Mecena* pentru *un protector al artelor*, *un Nero* pentru *un tiran*, *un Don Juan*, în loc de *un amorez* etc.

Comparaţia este restrictiv considerată figură retorică, căci a spune *frumos ca un zeu* nu presupune nicio infracţiune la nivelul codului. GRUPUL μ o include în rândul sinecdocei generalizante, considerând figură de sens numai comparaţia metaforică, de tipul *o ştire ca un trăsnet*, în care e suprimat sensul comun. Aproape de comparaţia metaforică se află, în opinia cercetătorilor belgieni, metafora in praesentia, care renunţă la copula comparativă: *o ştire trăsnet*. În sfârşit, asemia, formă de suprimare totală, presupune împingerea generalizării până la limită, ceea ce de fapt o scoate din câmpul retoricii: înlocuirea oricărui termen cu *o chestie* sau cu *acesta*, de exemplu.

B. În planul *adjoncţiei*, alături de sinecdoca particularizantă şi antonomaza corespunzătoare, se include arhilexia, care reuneşte trei fenomene: atelajul, antimetabola şi antanaclaza sau paradoxul. Antimetabola – *Roma este în tabără noastră şi tabără noastră este în Roma* (Corneille) – devine antanaclază atunci când cuvintele ce apar în sintagme diferite şi organizate simetric capătă sensuri incompatibile: *Inima are raţiuni pe care raţiunea nu le cunoaşte* (Pascal). Atelajul uneşte două sensuri asumate simultan de acelaşi cuvânt, de obicei unul figurat alături de altul propriu: *cenuşa vetrei şi a inimilor noastre*. În toate cele trei figuri mesajul îşi asumă întotdeauna două sensuri repartizate în sintagme diferite, dar reunite într-un arhilexem creat de acest context particular pe care îl organizează figura.

C. Grupa figurilor determinate de *suprimare-adjoncţie* cuprinde: metafora in absentia sau metafora propriu-zisă (*şoim* pentru *tânăr foarte ager*), metonimia, în cazul căreia nu asemănarea dintre obiecte, ci un raport real existent între ele intră în joc pentru înlocuirea termenilor ce le desemnează, şi oximoronul.

Pe baza poziţiei jakobsoniene, metafora şi metonimia au fost considerate de poetica structurală drept figuri-emblemă ale discursului literar. Procesul metaforic ar fi definitoriu pentru dimensiunea poetică a unui discurs, căci relaţionează pe baza *similarităţii* elemente situate pe axa paradigmatică; procesul metonimic, care acţionează în sintagmatica limbajului pe baza principiului *contiguităţii*, este, din acelaşi punct de vedere, un instrument de producere a prozei.

Metafora este îndeobşte considerată nu numai figura de prim rang a poeziei, ci chiar poezia însăşi. Pentru foarte mulţi cercetători, efectul de poezie se

Scanned with OKEN Scanner

întemeiază pe procesul metaforic. Se recunoaşte astfel stratificarea textului poetic, dedublarea lui într-un nivel de suprafaţă, care transmite un sens imediat, şi un nivel de adâncime, care transcende acest prim sens printr-un altul neexprimat efectiv, dar reconstituibil în urma lecturii globale.

Metafora, fie că e figură a adjoncţiei simple (cazul metaforei in praesentia), fie că rezultă dintr-o suprimare-adjoncţie (metafora in absentia), se bazează pe un proces analogic, căci codează simultan relaţiile de asemănare şi pe cele de diferenţă dintre doi termeni. Grupul μ o defineşte drept „o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificanţi şi nonidentitatea a doi semnificaţi corespunzători" (1974: 155-156). În exemplul *Noi suntem seminţe* (N. Stănescu, *A 11-a elegie*) semnificanţii extremi sunt echivalaţi prin prezenţa copulei (echivalare ce are loc şi în cazul metaforei in absentia, dar printr-o operaţie mentală presupusă), ceea ce determină contrarierea simţului lingvistic al cititorului, provocând, în replică, un demers de reducere prin care acesta caută să valideze identitatea. Reducerea metaforică se realizează prin descoperirea de către cititor a celui de-al treilea termen, un fel de „clasă-limită", care ar reprezenta puntea de legătură între primii doi, iar demersul merge până la ultimele lui consecinţe, respectiv până la epuizarea tuturor diferenţelor dintre termeni.

De exemplu, pentru structura propusă, mecanismul metaforic e descris de figura **A**, unde partea comună întemeiază identitatea pretinsă, iar cele diferite, la fel de pregnante, asigură originalitatea imaginii şi permite reducerea.

Metafora nu este un mecanism ierarhic, nu dă prioritate niciunuia dintre cei trei termeni implicaţi (termenul de plecare, cel de sosire sau intersecţia lor), şi nici nu îi confundă într-o unitate, ci, în cele din urmă, „extinde până la reunirea celor doi termeni o proprietate care nu aparţine decât intersecţiei lor" (GRUPUL μ, 1974: 157) (v. fig. **B**).

Structura lingvistică *Noi suntem seminţe* produce următoarele deplasări semantice:

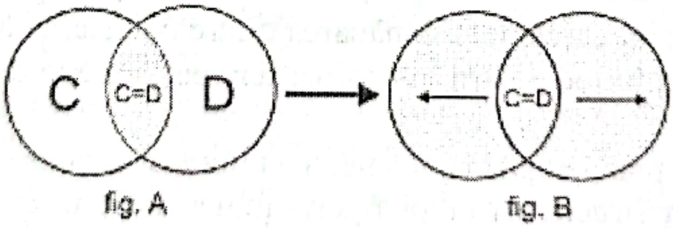


fig. A fig. B

Unde: C = *noi* (uman)
D = *seminţe* (vegetal)
C = D = putere de generare, forţă creatoare

Dacă în cazul metaforei in absentia, termenul invizibil (substituitul) trebuie presupus pe baza unei trăsături comune cu substituentul, în cazul metaforei propriu-zise, echivalarea se realizează prin predicaţie (*Viori sunt femeile*), prin

Scanned with OKEN Scanner

relație apozițională (*Soarele, lacrima Domnului*), prin relație genitivală (*Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri*) sau prepozițională (*pădure de sulițe*).

Și pentru Tudor Vianu, metafora este rezultatul unei duble mișcări, iar definirea ei (în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957) ca relație în același timp de apropiere, dar și de îndepărtare între obiecte anticipează de fapt concluziile Grupului μ: „Termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă și în parte deosebit de el. Dacă ar fi identitate absolută între cei doi termeni, n-ar putea exista niciun motiv aparent care să ne facă a prefera pe unul din ei celuilalt. Dacă ar fi completă eterogenie între cei doi termeni, n-ar fi cu putință apropierea lor. Dacă posibilitatea îmbinării acestor doi termeni deosebiți există totuși, este aici un semn că alți termeni, rămași neexprimați, mijlocesc și impun apropierea" (VIANU, 1975: 199-200).

Datorită faptului că efectul de asimilare reciprocă a două realități este resimțit drept forțat, excesiv, unii autori caută să-și *corecteze* metafora prin precizări restrictive. Exemplul poate cel mai cunoscut îl oferă cugetarea lui Pascal: *Omul nu e decât o trestie, cea mai slabă din natură, dar o trestie gânditoare*, unde epitetul repune în discuție divergența semnificativă a termenilor asociați; la fel, în versurile argheziene *În grădina-n care scriu,/ Cerne aur argintiu/ O tipsie ca de jar,/ Spânzurată-ntr-un arțar* (*Creion*), unde lanțul de determinative face posibilă decodarea corectă a substituției *tipsie – soare*.

În poezia modernă a fost observat fenomenul definitoriu al creșterii distanței dintre polii metaforici, fapt pentru care metafora ajunge „să uite" că s-a născut dintr-o comparație. Deplasarea de sens, care păstra un caracter logic în metafora tradițională, devine mai degrabă un mod de a marca diferențele dintre obiecte și chiar absurdul asocierii lor, cum se întâmplă în poezia avangardistă, unde gradul de nonpertinență este maxim. Gradul de pertinență se asociază în general și cu un coeficient diferit de originalitate. Metafora tradițională este, în termenii lui Nicolae Manolescu (1987: 43-45), *metafora topică*, extrasă dintr-o rezervă retorică și culturală ce alimentează poezia unei epoci, a unei școli; de aceea are precedențe și este resimțită ca o îmbinare relativ stabilă și cu un sens relativ stabil. Metafora modernă, *atopică* – pentru care criticul dă ca exemplu metafora poeziei la Barbu, *adâncul acestei calme creste* – surprinde și își deduce sensul numai din context (pentru o dezvoltare a teoriei metaforei, cu exemplificări inclusiv din sfera metaforei lingvistice, v. COMLOȘAN, BORCHIN, 2005: 198-240).

Metonimia este considerată o figură a contiguității, căci asociază un obiect cu altul cu care se află într-o relație tangențială. După Fontanier (1977: 56), metonimia este un trop prin corespondență, care provoacă mai multe tipuri de transfer:

– efectul pentru cauză (*În oraș e multă umbră*);

Scanned with OKEN Scanner

– conținătorul pentru conținut (*Să te-audă cerul, A băut tot paharul*);
– numele locului pentru produsul local (*berlina, cotnarul*);
– semnul pentru lucrul desemnat (*Iubește muzele*);
– instrumentul pentru cauza activă sau morală (*Are condei, Are ochi buni*);
– atributele fizice pentru atribute morale (*inimă* pentru *curaj*, *cap* pentru *minte*);
– posesorul pentru lucrul posedat (*L-am citit pe Homer*);
– lucrul posedat pentru posesor (*mii de coifuri lucitoare*).

Pentru autorii *Retoricii generale*, metonimia se bazează pe „un raport de produs logic" (1974: 173) între substituit și substituent și funcționează pe principiul incluziunii: cei doi termeni nu se intersectează ca în cazul metaforei, ci sunt cuprinși în cel de-al treilea termen care a permis înlocuirea lor.

Oximoronul, formă de *coincidentia oppositorum*, e folosit de poeții barochiști și de toți manieriștii în general. Pentru romantici, reprezintă, alături de antiteză, expresia conștiinței unei lumi scindate: la Eminescu, *farmec dureros de dulce* sau *Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie*. Dacă analiza tradițională consideră și oximoronul un fel de antiteză, GRUPUL μ le separă în clase diferite pe baza faptului că, spre deosebire de antiteză, oximoronul violează codul limbii, ca și în virtutea unei funcționări diferite: „contradicția tragic proclamată de antiteză este asumată de oximoron la modul paradiziac" (1974: 177).

4. METALOGISMELE sunt figuri de gândire care modifică viziunea noastră asupra lucrurilor printr-o falsificare ostentativă, dar fără să deranjeze codul; au drept criteriu referința obligatorie la o realitate extralingvistică. Nu cunosc limitarea de întindere, implică unități de semnificație egale sau superioare cuvântului; „dacă metalogismul nu afectează decât un singur cuvânt (cum este cazul, de exemplu, a numeroase hiperbole sau litote), conținutul său semantic poate părea alterat, dar asta înseamnă că metalogismul respectiv este dublat de un metasemem. În sine, metalogismul nu face decât să transgreseze relația «normală» între concept și lucrul semnificat. Norma invocată aici este cea a unui limbaj veridic și a unei oglindiri a adevărului" (GRUPUL μ, 1974: 197).

A. Prin *suprimare* parțială se obține litota 1, inversul hiperbolei: „se spune mai puțin pentru a spune mai mult, adică datul extralingvistic este tratat ca o cantitate din care pot fi lesne suprimate unele părți" (GRUPUL μ, 1974: 199); ex., *Mi-ești drag* sau *Țin la tine*, când în realitate ai vrea să spui *Te iubesc*. Dacă diminuarea este împinsă la extrem, se obține tăcerea, care este simultan metaplasmă, metataxă, metasemem, metalogism. Când coincide cu o întrerupere a discursului, tăcerea poartă numele de reticență, iar dacă întreruperea este doar provizorie, se poate vorbi de suspensiune (*Cum, domnilor?... Un popor întreg admiră pe Caragiale*, din pledoaria lui Barbu Ștefănescu Delavrancea în procesul Caragiale – Caion). În toate situațiile, codul nu este alterat, ci pur și sim-

Scanned with OKEN Scanner

plu eliminat, iar cele trei metabole îşi extrag semnificaţia din starea de fapt despre care nu vor să spună nimic.

B. În categoria metalogismelor prin *adjoncţie* intră toate acele metabole care adaugă unui ansamblu încheiat din punct de vedere cantitativ unităţi suplimentare. Hiperbola spune mai mult pentru a spune mai puţin, aducând o creştere a intensităţii, indiferent că este vorba de exagerarea unei dimensiuni, a unei însuşiri, a forţei sau a valorii unui obiect. Şi tăcerea poate fi hiperbolică dacă lasă să se sugereze ce s-ar putea spune în plus (când sub imperiul unei puternice emoţii un vorbitor tace deodată).

Adjoncţia pur repetitivă sfârşeşte prin a deveni repetiţie sau pleonasm, în acest din urmă caz elementul repetat fiind inutil (nu aduce o informaţie în plus despre obiect, ci mai degrabă despre vorbitor). Evident, pleonasmul ca informaţie redundantă e asimilat greşelilor de exprimare, dar în poezie el devine o figură a insistenţei: *Eu ţi-s frate, tu mi-eşti frate* (Alecsandri, *Hora Unirii*), *Ziua scade, noaptea creşte* (Eminescu, *Ce te legeni...*) sau *Grivei cu mine, eu cu el* (Şt. O. Iosif, *Furtuna*). Şi repetiţia, şi pleonasmul sunt cu adevărat metabole dacă suplimentează referentul cu un subînţeles, o dimensiune crescută sau o nuanţă nouă. Antiteza este o adăugare prin negaţie, cu condiţia să opună termeni care deţin seme comune (*dragoste/ură*, *a urca/a coborî*), şi are ca efect întărirea lor simultană, ceea ce îi conferă un caracter hiperbolic.

C. *Suprimare-adjoncţie.* Eufemismul poate să fie litotă sau hiperbolă, să exprime mai mult sau mai puţin, definitoriu este că el „suprimă dintr-un enunţ clar obiectiv semele considerate ca stânjenitoare sau de prisos pentru a le substitui seme noi" (GRUPUL μ, 1974: 205). Alegoria, fabula, parabola sunt figuri asemănătoare, folosite „pentru a deghiza sub aparenţă anodină, insolită, fermecătoare, realităţi a căror expresie crudă poate jena sau care ar părea, formulate literal, inaccesibile înţelegerii celui pe care îl vizează" (GRUPUL μ, 1974: 205). Sunt codificate şi insuficiente semantic (numai contextul le oferă o interpretare pertinentă).

La fel de dependentă de contextul lingvistic sau extralingvistic, antifraza transmite un sens exact invers celui avut în vedere: *Monstru mic!* spus unui copil ca formă de alint, pe când ironia se distinge prin aceea că sensul ei presupus e întotdeauna negativ (*Pontus Euxinus*, „mare ospitalieră"). Dacă antifraza şi ironia procedează prin negaţie simplă, mecanismul a ceea ce Grupul μ numeşte litota 2 este mai complicat: „enunţul primitiv este aici supus la două negaţii simultane, care la prima vedere ar trebui să se anuleze. Or, ele nu se anulează" (1974: 210). Litota 2 este inclusă la suprimare-adjoncţie, căci orice negaţie presupune anularea unui sem pozitiv şi înlocuirea lui prin semul negativ corespunzător: ex., replica Chimenei din piesa lui Corneille: *Pleacă, nu te urăsc de fel!* sau, la Creangă, în *Amintiri*: *Bucuria părinţilor n-a fost proastă* (în sensul de „a fost mare").

Scanned with OKEN Scanner

Din aceeaşi categorie, paradoxul introduce contradicţia dintre referent şi limbaj, dintre o idee deja construită şi cea care îi urmează: *Nu e nimic şi totuşi e/ O sete care-l soarbe* (Eminescu, *Luceafărul*).

D. Metalogismele produse prin *permutare* sunt inversiuni logice şi cronologice – în care efectul precedă cauzei şi viitorul e antecedent trecutului – caracteristice mai degrabă limbajului suprarealist.

2.5.6. Poezia fără figuri. Limbajul tranzitiv în poezie. Forme ale lirismului modern

Opţiunea pentru figură sau nonfigură în poezie a secondat cu consecvenţă evoluţia lirismului. „Vârstele" poeziei se pot delimita şi după preferinţa pentru un tip de figură sau alta. Clasicii, punând preţ pe dimensiunea didactică a poeziei, vor face tot posibilul să-i reliefeze mesajul şi, de aceea, vor preţui metalogismele (în special alegoria, parabola, fabula). Romanticii nu concep poezia în afara tropilor sau a figurilor „opoziţiei", simboliştii privilegiază figurile fonologice şi cer poeziei un alt tip de sonoritate, futuriştii pervertesc sau desfiinţează sintaxa proclamând „cuvintele în libertate", poezia ludică a secolului al XX-lea, care excelează în jocuri de limbaj şi de grafie, exploatează, firește, în primul rând, metaplasmele şi metagrafele.

Pe de altă parte, definirea poeziei ca limbaj ornat, indiferent sub ce formă, dar evident diferit de limbajul cotidian, ajunge în a doua jumătate a secolului trecut în impas. Din opţiuni de şcoală sau individuale, poezia s-a aflat de nenumărate ori în situaţia de a coborî în stradă pentru a înregistra banalitatea cotidianului devenit, prin insignifianţa sa, fapt semnificativ şi limbajul lui viu, necontrafăcut. S-a născut astfel o poezie „prozaică", cu un discurs transparent, deşi nu lipsit chiar cu totul de procedee, o poezie în care cuvintele nu mai ascund şi nu mai sugerează nimic, ci doar denumesc şi arată. Gheorghe Crăciun (*Aisbergul poeziei moderne*, 2002) o numeşte *poezie tranzitivă* (enunţiativă la Wellek şi Warren) şi o consideră o realitate cu o istorie a ei, rămasă însă multă vreme ascunsă, asemenea unui aisberg. Departe de a fi un fenomen periferic, ea s-a constituit într-o viguroasă direcţie ce se revendică de la Wordsworth – poetul care în prefaţa la *Balade lirice* ceruse poeziei să fie directă şi să-şi asume pozitivitatea existenţei –, trece prin Withman şi Carl Sandburg, prin Fernando Pessoa, William Carlos Williams, Francis Ponge, e. e. cummings, Cesare Pavese, Kavafis, Prévert, Raymond Queneau, Charles Olson, Robert Frost sau poezia „beat" americană, pentru a ajunge în postmodernism.

În literatura română, debutul procesului de tranzitivizare a poeziei a fost depistat în chiar ultimele volume bacoviene, judecate pe nedrept ca expresii ale unui talent declinat, ca nereprezentative (CRĂCIUN, 2002: 74-75), dar se mani-

Scanned with OKEN Scanner

festă masiv începând cu optzeciştii, cu nume ca Mircea Cărtărescu, Ioan Flora, Romulus Bucur, Alexandru Muşina, Bogdan Ghiu, Ion Stratan, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Cristian Popescu etc.

Dacă poezia tranzitivă este expresia unei mentalităţi antimetafizice, antisimbolice, antiexpresive, implantate în prezent şi preocupate de problemele omului comun şi de realitatea imediată, termenul antonim propus de G. Crăciun, *poezia reflexivă*, înseamnă „o îndepărtare a limbajului poetic de norma comunicării uzuale dusă până în punctul în care însăşi garanţia lingvistică a acestei îndepărtări devine obiect de meditaţie" (2002: 440). Poezia reflexivă, care şi-a atins gradul maxim în poezia pură teoretizată de Valéry (*Poezia pură*, 1927), îşi face un titlu de glorie din desprinderea ei de contingent şi din construirea unui spaţiu ontologic şi lingvistic specific. Intranzitivitatea limbajului e deziderat estetic născut din convingerea exprimată de Mallarmé că „a numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului; a sugera, iată visul". Este o poezie a esenţelor, orfică, ermetică, impersonală, arogantă, învăluită în misterul propriei unicităţi şi în etanşeitatea propriului limbaj, expresie a unei individualităţi narcisiste şi egocentrice, care încearcă să ajungă în straturile cele mai adânci ale interiorităţii îndepărtându-se şi de realitate, şi de cititor. Recunoaştem în această „schiţă de portret" poezia produsă de mentalitatea romantică, simbolistă, suprarealistă, pentru care pot fi invocate nume ca Mallarmé, Trakl, Saint John-Perse, Paul Éluard, Valéry, Swinburne, Paul Celan, Stefan George, García Lorca, Ungaretti, Gottfried Benn, Ion Barbu.

În sfârşit, al treilea tip propus, *poezia lingvistică* este poezia ludică şi experimentală, o poezie a insurecţiilor de limbaj, apărută în mai toate momentele de criză sau în perioadele alexandrine şi manieriste ale literaturii (Lautréamont, Tristan Tzara, Hugo Ball, Isidore Isou, textele poeţilor neoavangardişti ai grupărilor Novissimi şi Tel Quel.

Cum se poate observa, schema triadică propusă se foloseşte în subsidiar de un criteriu figural capabil să se pronunţe asupra relaţiei eului poetic cu lumea sau cu cuvintele ca parte a lumii. Figura sau nonfigura relevă totodată solidaritatea dintre planul expresiei şi al conţinutului, faptul că ea nu e doar tehnică, este şi, sau în primul rând, o metafizică, un simptom al unui anumit tip de viziune asupra existenţei.

2.6. Definiţia conţinutistă a poeziei. Esenţa lirismului. Tensiunea lirică

A decela esenţa lirismului înseamnă şi a răspunde la întrebarea *Despre ce vorbeşte poezia, are ea un conţinut aparte, distinct de cel al textului epic sau dramatic sau prezintă acelaşi lucru, dar într-un alt mod ori într-o altă formă?*

Scanned with OKEN Scanner

Din Antichitate şi până în preromantism poezia a avut practic un conţinut extrem de permisiv. Orice putea deveni obiect poetic, pentru că poezia stătea simultan sub semnul mai multor exigenţe: de a învăţa, de a îndruma, de a plăcea, de a emoţiona. Reprezintă poezie şi un text didactic al lui Vergiliu, *Georgicele*, şi sonetele lui Petrarca, şi satirele lui Horaţiu, şi fabulele lui La Fontaine. Începând cu romantismul, poezia este mai mult decât un discurs în versuri, mai exact este discursul în versuri care dă glas trăirilor interioare: emoţii, senzaţii, reverii, percepţii difuze, iar modul ei de cunoaştere este intuiţia intelectuală. Este momentul în care accepţiunea largă a poeticului se restrânge, poezia îşi precizează un conţinut specific şi se identifică cu LIRISMUL. De la romantism încoace, poezia îşi asumă teritoriul imaginaţiei (Baudelaire, dar şi, înainte, Coleridge), cel al experienţelor sufleteşti („intensa şi pura elevaţie a sufletului", cum spunea Edgar Alain Poe), stările difuze exprimabile doar prin sugestie (poetica simbolistă), inconştientul (suprarealiştii) sau contradicţiile de ordin intelectual (Paul Valéry, Ion Barbu, Nichita Stănescu).

Deasupra acestor teorii ale referenţialităţii poeziei se situează preocuparea teoretică pentru identificarea principiului însuşi al lirismului, valabil pentru orice text care îl ilustrează. Pornind de la câteva cunoscute opinii filosofico-estetice ce decelează substanţa lirismului din starea de contradicţie, contrast sau chiar din conflictele interioare (Schiller, Schelling, Schopenhauer, Bachelard), Ştefan Cazimir construieşte o teorie a lirismului ca *tensiune*. Ideea centrală a eseului său (*Tensiunea lirică*, 1971) este aceea că *dualitatea, tensiunea născută din dualitate*, este principiul definitoriu şi unic al liricului, că lirismul nu se poate naşte decât din deosebire şi nonidentitate: „Universul poeziei, pe care unii îl cred alcătuit din obiecte, este în realitate constituit din tensiuni", căci „scrutată cu atenţie, orice stare lirică îşi relevă calitatea de a fi antinomică, de a conţine în ea termenii unei opoziţii. Punctul de observaţie al poetului este acela din care obiectul îi apare sub două înfăţişări cu o marcată divergenţă între ele. Dacă orice lumină, după cum spunea Valéry, îşi presupune jumătatea de umbră, atunci actul liric este rezultat al contemplării lui simultane" (CAZIMIR, 1971: 10).

Premisa teoriei lui Ştefan Cazimir este aceea că studiul tensiunii lirice e o cale deschisă pentru cercetarea tipologică a poeziei, iar demonstraţia se susţine pe zona centrală a lirismului, înţelegând prin aceasta lirismul neînscris în cadru epic şi poemul scurt (considerat a fi singura poezie adevărată de către poeţi ca Poe, Baudelaire şi Valéry).

Citite în transparenţă, versurile marilor poeţi sunt „de o sublimă monotonie", poezia este în esenţă aceeaşi, pentru că patternul ei substanţial şi formal este acelaşi. Dacă figurile geometriei poetice alcătuiesc un repertoriu limitat, substanţa lirismului în schimb – EMOŢIA – este unică, este, prin natura ei, constantă şi impersonală (emoţiile rămân parţial identice de la un individ la altul,

Scanned with OKEN Scanner

oamenii se emoționează în aceleași situații). Or poezia dă glas emoției, epicul și dramaticul fiind adecvate mai degrabă dezvoltării PASIUNILOR, care îmbracă forme aparte de la om la om. Iar dacă poezia exprimă emoția înseamnă că întreg conținutul ei este invariabil, că nu trebuie decât să privim cu un ochi atent pentru a descoperi topoii, locurile sale comune, în fond să descoperim, sub fața mișcătoare a aparențelor, LIRISMUL.

Manifestarea în poem a tensiunilor constitutive emoției descrie „un sistem organic în trepte, de la intuiția globală a obiectului poetic până la articulațiile cele mai fine" (CAZIMIR, 1971: 11), astfel că fiecare cuvânt reprezintă o revelare punctiformă a tensiunii, existând însă în sintaxa poetică și anumiți termeni cu maximă încărcătură tensională, în puterea cărora stă exprimarea polarităților lirice, respectiv *anumite conjuncții și adverbe* sau *verbele la imperfect, condițional-optativ* și *viitor*. Cel mai puternic și mai general organizator al câmpurilor de forțe este conjuncția *dar* cu sinonimele sale adversative, așezată de regulă în poziția reliefată a începutului de vers.

Admițând că formele esențiale ale tensiunii lirice se organizează după *modul confruntării*, vom distinge împreună cu Ștefan Cazimir trei mari tipuri:

- TENSIUNEA SPAȚIALĂ rezultă din „*simultaneitatea* forțelor antinomice, absența sau estomparea dimensiunii temporale" și relevă „*o dublă ordine a lucrurilor* [s.m.] care așază spiritul în fața unei opțiuni sau îl supune unei constrângeri" (1971: 17); temele concrete pe care le dezvoltă o atare tensiune sunt: tendințele lăuntrice contradictorii (Barbu, *Copacul*), confruntarea spiritului cu forțe din afară, dualitatea spațiului (*aici/acolo*, ex., Blaga, *Sufletul satului)* sau a legii firii (dezvoltând opoziția cosmic/uman); dualitatea legii poate deveni factor al izolării și al excepției, caz în care cuvintele privilegiate sunt *numai*, *doar*, *singur* și, de cele mai multe ori, privesc eul poetic:

> Nimic nu vrea să fie altfel decât este.
> *Numai* sângele meu strigă prin păduri
> după îndepărtata-i copilărie,
> ca un cerb bătrân
> după ciuta lui pierdută în moarte.
>
> (Lucian Blaga, *În marea trecere*, în *Poezii*, București, Editura Cartea Românească, 1982, p. 75)

Lirica romantică a dezvoltat acest tip de tensiune în direcția unei dualități personale de tipul *eu (noi)/voi*, sursă a orgoliului și superbiei (ex., *Glossa* eminesciană).

- TENSIUNEA TEMPORALĂ, având ca principiu ordonator ideea de succesiune, este, într-o proporție mai mare sau mai mică, inerentă oricărei poezii,

Scanned with OKEN Scanner

căci niciun act poetic nu poate fi conceput altfel decât ca o asumare a timpului; ea dezvoltă, în genere, o poezie a absenței, născută din confruntarea dintre actual și revolut (*atunci*, *ieri/astăzi*, *odinioară*, *cândva/acum*), sau o poezie a recuperării. Cea dintâi marchează delimitarea de o vârstă apusă (de regulă „de aur") a umanității (Blaga, *Paradis în destrămare*) sau a insului (Eminescu, *Trecut-au anii...*). Raportarea temporală poate fi implicită, prin simpla conștiință a unei stări de lucru absente. Jocul absențelor și al persistențelor e marcat, de obicei, prin *același*, fie pentru a sublinia inerția unei stări dezagreabile (Bacovia, *Nervi de primăvară*), fie pentru a reprezenta un reper în funcție de care se măsoară schimbarea:

Pe *aceeași* ulicioară
Bate luna în ferești,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai iveşti!

(Mihai Eminescu, *Pe aceeași ulicioară...*, în *Poezii*, vol. II, București, Editura Minerva, 1982, p. 230)

Cât despre poezia recuperării, ea înlocuiește motivul *Ubi sunt?* cu o dimensiune revendicativă – apelând la *iar*, *din nou* și chiar *același*, de astă dată cu funcția de a sublinia o fericită regăsire – sau cu îndemnul la trăirea clipei (*Carpe diem!*), îndemn legat de un lirism al prospecțiunilor vizionare, ca în odele horațiene care-l opun pe *azi* unui *mâine* presupus. Dincolo de adverbe și adjective pronominale, timpurile verbului – imperfectul, condițional-optativul, viitorul – întreţin atmosfera de tensiune între momentele temporale ireconciliabile. Să comparăm versurile:

Iatacul e *același* şi-n tihna lui adie,
În bâzâit de muște, bătrâna melodie,
Şi ornicul rostește clipita de demult –
Da, toate sunt *aceleași*: le văd şi le ascult.

(Ion Pillat, *Întoarcere*, în *Poezii*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 5)

Ferește-te să-ntrebi ce va fi *mâine*;
Fiece zi trăiește-o – dar al sorții.
Să nu disprețuiești, copile,
Nici desfătatele iubiri, nici dansul,
Atât cât cărunția e departe
De tinerețea ta. *Acum* să cauți
A Câmpului-lui-Marte jocuri
Şi preumblările în largi aree.
Acum să cauți gingașele șoapte

Scanned with OKEN Scanner

La tainice-ntâlniri abia rostite,
Când ceasu-i potrivit, în noapte.
Acum să cauți râsetul zglobiu
Al fetei tale-ntr-un ungher ascunsă,
Și smulge-i ca zălog iubirii voastre
Brățara fină sau inelul,
În ciuda dulcei sale-mpotriviri.

(Horațiu, *Lui Taliarh*, în *Cele mai frumoase poezii*, traducere, cuvânt introductiv și note de Lascăr Sebastian, București, Editura Tineretului, 1961, p. 27-28)

➢ TENSIUNILE SPAȚIO-TEMPORALE sintetizează conceptul de coexistență și pe acela de succesiune în momentele de *mutație calitativă* care reprezintă transgresarea unor limite. Din astfel de momente se hrănește o întreagă poezie a iminenței, pe care L. Blaga o reprezintă la noi cel mai bine (*Trezire*, *Alesul*, *Mânzul*), și o întreagă poezie a cotiturii. Cea dintâi se susține pe *în curând/încă*, *mai/dar*, *încă/dar* exprimând o împletire de rezistențe și concesii, cea de-a doua stă sub auspiciile lui *iată*, dar și a cuvintelor „ivirii" (*primul*, *pentru întâia oară*) și extincției (*ultimul*, *cel din urmă* sau *nu va mai fi*):

Trăiește floarea *încă*, dar mâne-ncet va plânge
Alăturea de cupă, petală cu petală.

(Dimitrie Anghel, *Moartea Narcisului*, în *Versuri și proză*, București, Editura Albatros, 1989, p. 18)

sau

De-acuma nu te-oi mai vedea,
Rămâi, rămâi cu bine!
Mă voi feri în calea mea
De tine.

De astăzi dar tu fă ce vrei,
De astăzi nu-mi mai pasă
Că cea mai dulce-ntre femei
Mă lasă.

(Mihai Eminescu, *Adio*, în *ed. cit.*, vol. III, p. 119)

Tensiunile lirice schițate mai sus acționează în prea puține cazuri independent și în majoritatea lor prin suprapunere. Pentru relevarea modului concret în care ele își dispută rolul în susținerea energiei lirice, propun analiza poeziei lui Marin Sorescu, *Popice* (în *ed. cit.*, p. 74-75):

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială, pământul
Este o mare
Popicărie.
Pentru că nu sunt suficienți
Copaci,
Oamenii stau și ei
În picioare.
Cineva aruncă bilele
De departe
Și înseamnă cu cretă
Pe cele doborâte.

E un joc de societate,
Desigur,
Tot atât de frumos
Ca și armele clasice.

Totul e calculat dinainte
Cu mare precizie,
Numai noi, naivii,
Mai umblăm pe la policlinici.

I-auzi stelele huruind
Înapoi pe banda rulantă,
Deseară vor fi la orizont.

Poezie a destinului, textul vorbește în stilul deloc patetic (cum ar pretinde, poate, o astfel de temă) al autorului despre absurditatea efortului uman, despre om ca jucărie a destinului – temă predilectă la Marin Sorescu –, despre om ca piesă derizorie într-un joc care se joacă de când lumea. Nu e un joc gratuit, de plăcere, ci unul încrâncenat – jocul de-a viața și de-a moartea –, un joc ce disimulează destinul sub aparența hazardului, joc pe care-l acoperă metafora depreciativă a pământului-popicărie.

Tensiunea principală a textului opune ideii de finitudine iluzia omului că durata vieții stă în puterea sa („Numai noi, naivii,/ Mai umblăm pe la policlinici"). În termenii lui Ștefan Cazimir ar fi deci o tensiune bazată pe concomitență, de tipul „acțiunea divergentă a legii pe deosebite trepte ale ordinii universale" (1971: 49), relevând opoziția dintre cosmic și uman în privința asumării existenței. Evident, problema gravă se pune în registru parodic, totul e un joc, amuzant pentru divinitate, cinic pentru om, cu atât mai mult cu cât capătă aparența unui obișnuit „joc de societate", cu reguli cunoscute, în care se pierde sau se câștigă în mod civilizat, un joc frumos chiar, dacă îl privești din afară, dar a cărui regulă este aceea că mereu aceiași pierd și mereu aceiași/același câștigă.

Scanned with OKEN Scanner

Singurul semnal al dimensiunii sale agonistice este, eventual, trimiterea comparativă la „armele clasice".

Tensiunea spațială, ce opune în prezentul expunerii cele două ordini existențiale – călău și victimă, jucător decisiv și piesă inertă –, se convertește într-una temporală prin plasarea acestei situații cu valoare de lege universală sub regimul iminenței: „I-auzi stelele huruind/ Înapoi pe banda rulantă,/ Deseară vor fi la orizont". Opoziția *noi – el*, valabilă în cronotopul *oricând și oriunde* sau chiar verificabilă *atunci și acolo* – capătă o altă intensitate prin repunerea relației sub semnul lui *aici și acum*. Dacă orice transgresiune este prin ea însăși poetică, marea trecere, marea transgresiune, este recunoscută drept cea mai puternică sursă de emoție. Dar poezia nu spune nimic despre aceasta, ci doar despre stelele căzătoare care „deseară vor fi la orizont", anunțând pe „tabela de scor" o nouă victorie a jucătorului de popice împotriva unor piese ce se încăpățânează să stea în picioare precum copacii.

Desigur, i s-ar putea obiecta acestei analize a liricului prin prisma tensiunilor ce-i sunt constitutive faptul că și-a ales un text care să-i servească, un text alcătuit pe schelăria termenilor contrastivi (*I*-auzi, *numai* noi, *deseară*). Ceea ce trebuie precizat este însă că tensiunea lirică nu reclamă neapărat prezența unui eu contorsionat, convulsiv sau scindat. Dualitatea există în poezie prin simplul fapt că există conștiința ei, și nu starea ca atare. Ea e prezentă implicit, ca mod natural de a fi al poeziei, chiar și atunci când polaritatea evoluează spre anihilare și comuniune. Și o astfel de lirică a jubilației, a triumfului identității se profilează pe același fundal al deosebirilor fecunde, cum se întâmplă, de pildă, în cunoscutul *Cântec* al lui Nichita Stănescu, unde *eu* și *tu* sunt entitățile polare („Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată,/ una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt.") a căror sinteză declanșează cosmogonia („lumea mea prelungă și în nesfârșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt, și mult mai curând"). Individualitățile se anulează în starea de grație a iubirii, dar ideea de tensiune rămâne definitorie chiar și pentru acest mod plenitudinar al existenței, ca tensiune a proiectării sinelui în celălalt. Textul vorbește într-un mod neechivoc despre „înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt".

De altfel, numeroase exemple arată că tensiunea lirică poate renunța la concretizarea unuia dintre termeni cu condiția de a-l situa pe celălalt într-un plan al implicitului, ceea ce înseamnă că *azi* se poate dispensa de *mâine*, *acum* de *atunci* sau *eu* de *tu*. Indiferent de felul cum o poezie își disimulează tensiunea, ea nu poate face abstracție de ea, căci orice emoție este la urma urmei o reacție față de o stare de lucruri ce își conține negativul.

Lirismul ca spațiu al tensionalului, pe care Ștefan Cazimir l-a identificat în dimensiunea imanentă a textului, ca forță constructivă a universului afectiv și

Scanned with OKEN Scanner

a celui lingvistic al poemului, este examinat de Roxana Sorescu (*Liricul şi tragicul*, 1983) din perspectiva receptorului, ca efect produs asupra celui care citeşte poezia. Mai mult, autoarea adaugă conceptului generic de tensiune lirică un altul mai specificat, *tensiunea tragică*, dar având o sferă de aplicabilitate restrânsă la poezia modernă de la romantism încoace. Investigaţia istorică asupra dialecticii formelor literare o conduce la convingerea că, dispărând tragedia, tragicul ca atitudine ontologică este recuperat de poezia modernă sub forma unei tensiuni interioare a eului liric, care se transmite, amplificată chiar, receptorului. Pentru acesta din urmă, catharsisul nu mai înseamnă eliberare născută din milă şi teamă, ci descărcare emoţională favorizată de autocontemplarea sa în universul afectiv al poeziei. Iar identificarea este posibilă datorită faptului că lirismul modern este unul impersonal, un lirism care refuză biografismul, disociază eul empiric de eul liric şi favorizează în schimb identitatea eu liric – eu colectiv. Cel care vorbeşte în poezie este un eu generic, vocea unui individ exemplar, tipic pentru umanitate.

Tensiunea tragică este o categorie de relaţie, respectiv o stare codată în poezie de către emiţător şi indusă apoi de poezie receptorului. Iar această stare poate fi definită, în cel mai general mod, drept *conştiinţă a limitelor fiinţei umane*. De aceea „receptarea tensiunii lirice ca tensiune tragică este favorizată de o anume configuraţie tematică a poemului şi de o anume structură psihică a creatorului" (SORESCU, 1983: 68).

Creaţia şi moartea sunt marile teme ale dialogului cu limita, iar poeţi ca Eminescu, Blaga, Arghezi, Nichita Stănescu – dacă ne raportăm numai la lirica românească – pot fi convocaţi pentru a ilustra situarea tragică faţă de lume a omului modern. O atare poezie merită atributul conferit tragediei, acela de „cea mai metafizică dintre arte", demonstrând că liricul şi tragicul „coexistă în simbioză în acelaşi obiect estetic" care „facilitează, prin structura sa, o receptare concomitent estetică şi tragică din partea cititorului" (SORESCU, 1983: 23).

De bună seamă că prestigiul unic al poeziei, cel de „literatură pură", se întemeiază pe această vocaţie existenţială pe care şi-o exercită în şi prin cuvânt. Ea rămâne, chiar şi atunci când pare interesată de derizoriu, un discurs *esenţial*, drumul cel mai direct spre profunzimile eului sau, în definiţia cuprinzătoare şi sintetică totodată formulată de Grupul μ (1997), ea este un „obiect absolut", imagine redusă şi mediată a lumii, funcţionând pe baza a trei clase semantice, Antropos, Cosmos, Logos, unde limbajul rezolvă contradicţia om – lume.

2.7. Poezia ca poezie

Poezia este, cum majoritatea studiilor o recunosc, genul cel mai dificil, cel mai rebel, cel mai inclasabil. Pe deasupra, în ciuda exerciţiului comun prin

Scanned with OKEN Scanner

care identificăm îndată o poezie, este şi genul cel mai mobil şi cel mai imprevizibil, şi aceasta pentru că multe dintre mărcile ei precizate, mărci ce păreau definitive şi oarecum „obiective", au fost treptat abandonate, ceea ce a impus numeroase reevaluări ale condiţiei sale.

Nu putem vorbi, decât pentru perioade strict delimitate, despre o specificitate lingvistică a poeziei, nu putem vorbi nici despre un mod numai al său, de vreme ce strategii narative şi dramatice invadează textul poetic, nu ştiu dacă mai putem vorbi despre o exclusivitate a acestui tip de discurs asupra trăirilor eului în condiţiile în care epica a dovedit că îşi poate adjudeca la fel de bine şi acest teritoriu, iar poezia s-a disimulat cu obstinaţie într-o referenţialitate exterioară, escamotând şi acest ultim bastion al identităţii sale. Mai putem însă vorbi despre o punere în discurs specială, care, dacă nu e versul, nici măcar cel liber, e totuşi altceva decât forma prozaică, fie şi pentru faptul că înseamnă o dispunere diferenţiată a cuvintelor pe rândurile tipografice. Şi apoi, poezia încă se mai scrie pe pagină separată, încă mai este un gen scurt şi, în cazurile fericite, volumul ce o cuprinde încă mai poartă sub titlu o indicaţie lectorială. Prea puţine constante, ele nu sunt, desigur, poezia însăşi, dar sunt un semnal pentru faptul că un astfel de text trebuie citit cu alţi ochi, că în el trebuie să căutăm profunzimi ascunse dincolo de suprafaţa cuvintelor, că trebuie citit ca poezie.

Cu aceasta ne întoarcem la primatul perspectivei pragmatice şi am putea reformula butada lui Genette despre literatură astfel: *Poezia este ceea ce spune fiecare că este*. Nu vom considera niciodată că textul rimat şi ritmat, auzit la televizor în timpul publicităţii este o poezie. Dacă îl vom întâlni însă tipărit în paginile unui volum care conţine în titlu sau sub titlu cuvântul *Poezii* sau *Poeme*, vom începe să căutăm argumente, pentru că autorul lui a pretins că aceasta e o poezie şi i-a acordat, în consecinţă, o funcţie estetică.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Textul narativ

Există două feluri de a ne plimba printr-o pădure. În primul fel ne mişcăm ca să încercăm s-o luăm pe una sau mai multe căi (ca să ieşim din ea cât mai repede, sau ca să reuşim să ajungem la casa Bunicii, sau a lui Princhindel, sau a lui Hänsel şi Gretel); în cel de-al doilea fel, ne mişcăm ca să înţelegem cum anume e alcătuită pădurea, şi de ce unele poteci sunt accesibile, iar altele nu. Tot aşa, există două moduri de a parcurge un text narativ. Acesta se adresează mai întâi de toate unui cititor-model de primul nivel, care doreşte să ştie (în mod îndreptăţit) cum anume o să se termine povestea (dacă Achab va reuşi să captureze Balena, dacă Leopold Bloom îl va întâlni pe Stephen Dedalus, după ce se încrucişase cu el întâmplător de câteva ori pe parcursul zile de 16 iunie 1904). Dar textul se adresează şi unui cititor-model de al doilea nivel, care se întreabă ce tip de cititor îi cere povestirea aceea să devină, şi vrea să descopere cum procedează autorul-model care îl instruieşte pas cu pas.

(Umberto Eco, *Şase plimbări prin pădurea narativă*)

3.1. Ce este naratologia?

Cercetarea povestirii se află pe de o parte în interiorul teoriei literaturii, pe de altă parte reprezintă obiectul unei discipline specializate, o disciplină de tip structuralist constituită în deceniul al VII-lea al secolului trecut în Franța, *naratologia*. Obiectul ei este „analiza componentelor și a mecanismelor expunerii, care prezintă o *povestire* transmisă prin actul narativ, *narațiunea* [s.a.]" (GENGEMBRE, 2000: 44). Naratologia va răspunde, așadar, la întrebările: CINE, CE și CUM POVESTEȘTE?

Termenul de *naratologie* a fost impus de Tzvetan Todorov într-o carte devenită punct de reper în domeniu, *Grammaire du Decameron*, Mouton, La Haye, 1969 (trad. rom. *Poetica. Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975), în care își propune să stabilească legile generale al căror produs este povestirea. Trecând prin nuvelele particulare ale lui Boccaccio, poeticianul va reconstitui un sistem abstract de categorii, un fel de „arhinuvelă" reprezentând modelul sau gramatica universală a oricărei povestiri reale sau posibile.

Concepută inițial ca știință a povestirii literare (subordonată poeticii), naratologia va viza proiecte mult mai vaste, aspirând la înglobarea tuturor „«constructelor culturale» care spun o poveste" (BAL, 2008: 23), respectiv a narațiunilor din sistemele nonliterare și chiar nonlingvistice: reportaj, relatare istorică, povestiri curente, narațiuni oficiale (autobiografia, curriculum vitae, procesul verbal), benzi desenate, arte plastice (pictură, vitralii), spectacole, cinematografie, coregrafie etc.

Ca disciplină vizând legile generale ale textului narativ, naratologia va dezvolta două aspecte concurente:

- *naratologia tematică* – preocupată de conținut, de universul reprezentat prin povestire;
- *naratologia rematică* – vizând forma, discursul sau universul de cuvinte din care se constituie povestirea.

3.2. Momente ale cercetării naratologice

3.2.1. V. I. Propp. Precursorul naratologiei este formalistul rus V. I. Propp care, în 1928, publică o carte ce avea să fie descoperită târziu de teoreticienii francezi și care va oferi temeiurile teoretice și metodologice ale disciplinei, *Morfologia basmului*. El încearcă să identifice invariantele narațiunii folclorice apsihologice, adică acel *ceva* care rămâne după lectura unui basm și care creează impresia de *deja știut*.

Pornind de la o celebră colecție rusească de basme (culegerea lui Afanasiev), Propp constată că în fiecare dintre acestea există elemente variabile

Scanned with OKEN Scanner

– cine face, cum şi de ce – şi elemente invariabile, decisive pentru structura povestirii, respectiv acţiunile personajelor, ce fac ele. Acest *ce fac* personajele e denumit de Propp funcţie: „înţelegem dar prin funcţie o faptă săvârşită de un personaj şi bine definită din punctul de vedere al semnificaţiei ei pentru desfăşurarea acţiunii" (PROPP, 1970: 26). Oferind tabloul concatenării a treizeci şi una de funcţii, Propp descrie mecanismul povestirii care se realizează pe baza combinaţiei acestor mărimi constante ce se numesc: *prejudiciere, mijlocire, absenţă, deplasare, luptă, însemnarea eroului, victorie, remediere, întoarcerea incognito, impostură, încercarea grea, recunoaştere, demascare, transfigurare, pedepsire, căsătorie* etc.

Funcţiile personajelor constituie elementele fixe, stabile ale basmului, independent de cine şi în ce mod le îndeplineşte. Ele sunt părţile componente fundamentale ale acestui tip de naraţiune (PROPP, 1970: 25-26). Structura de adâncime a basmului se reduce la o sintagmatică ideală în care ordinea funcţiilor – chiar dacă unele lipsesc – este întotdeauna aceeaşi.

Modelul proppian reprezintă triumful structurii asupra tematicii şi al acţiunii asupra personajului, iar standardizarea acţională propusă va sta la baza primelor teorii naratologice.

3.2.2. Roland Barthes. În 1966, într-un studiu devenit celebru – *Introduction à l'analyse structurale des récits* publicat în „Communications" 8 –, Roland Barthes consideră că supralicitarea acţiunii narative în raport cu celelalte elemente ale povestirii reprezintă o scăpare a modelului proppian. Preia din teoria lui Propp ideea identificării segmentelor recurente de acţiune, dar susţine că trebuie luate în calcul şi celelalte elemente adiacente ce contribuie la realizarea sensului povestirii. Există în povestire, spune Barthes, două categorii de unităţi minimale: *funcţiile*, în sens proppian, şi *indicii*. Primele implică relaţii metonimice, desfăşurându-se sintagmatic, indicii sunt în primul rând conotativi şi funcţionează metaforic. Funcţiile sunt unităţi narative distribuţionale dispuse în două mari clase: *funcţii cardinale* sau *nuclee* şi *catalize*. Funcţiile cardinale sunt adevărate noduri narative, răscruci ale povestirii, ele deschid o secvenţă a acţiunii ce va trebui în mod obligatoriu închisă; catalizele sunt funcţii intermediare, constând în notaţii suplimentare care umplu spaţiul dintre funcţiile cardinale, retardând desfăşurarea evenimentelor. Ele reprezintă zonele de securitate, de odihnă ale acţiunii, având o funcţionalitate mai slabă.

Indicii, unităţi narative integrative, sunt adevărate „spărturi" în acţiune care trimit la un concept mai mult sau mai puţin confuz, dar necesar sensului povestirii. Prin natura oarecum verticală a relaţiilor lor sunt unităţi semantice veritabile, căci, contrar funcţiilor propriu-zise, trimit la un semnificat, nu la o operaţie. La rândul lor, indicii sunt împărţiţi în *propriu-zişi* (trimiţând la o mo-

Scanned with OKEN Scanner

dalitate de a fi ce vizează configurarea obiectelor şi a personajelor) şi *informanţi*, cu rolul de a autentifica ficţiunea (identifică un personaj sau situează acţiunea în timp şi spaţiu).

Prin Barthes s-a depăşit interesul acordat exclusiv evenimenţialităţii narative. Povestirea e mai mult decât o suită de evenimente, ea e alcătuită deopotrivă din obiecte, cadre, circumstanţialităţi (există povestiri preponderent *funcţionale* – povestirea populară –, după cum există şi povestiri *indiciale* – romanul psihologic –, dar majoritatea povestirilor reprezintă tipul mixt). Este adevărat însă că şi Barthes limitează cercetarea povestirii la universul reprezentat, la lumea ficţională pe care aceasta o propune.

3.2.3. Algirdas Julien Greimas, într-un studiu publicat tot în 1966 (*Sémantique structurale*, Paris, Larousse), reevaluează moştenirea proppiană şi corelează intriga cu personajul pentru a elabora un model actanţial al povestirii pornind de la împărţirea acesteia pe două niveluri: unul de adâncime, a cărui unitate constitutivă este *actantul*, şi unul de suprafaţă, *al actorilor*. Actantul este un element logic, un cadru, actorul este o unitate discursivă alcătuită dintr-un nume, un portret, anumite circumstanţialităţi: o articulare de actori constituie un basm particular, o structură de actanţi un gen. Un singur actant poate fi actualizat succesiv prin mai mulţi actori (adjuvantul: Sfânta Duminică, Setilă, Flămânzilă etc. în basmul *Povestea lui Harap-Alb*), un singur actor poate sintetiza simultan mai mulţi actanţi (eroul unui basm poate fi şi destinator, dacă singur se însărcinează, şi destinatar, dacă acţiunea de căutare e în beneficiul său).

Greimas identifică şase poli actanţiali structuraţi după trei axe:

- axa cunoaşterii (a şti): DESTINATOR – DESTINATAR;
- axa dorinţei (a vrea): SUBIECT – OBIECT;
- axa puterii (a putea): ADJUVANT – OPOZANT.

Modelul actanţial mitic se bazează pe obiectul dorinţei vizat de subiect, situat ca obiect de comunicare între destinator şi destinatar şi a cărui obţinere este facilitată/împiedicată de acţiunea adjuvanţilor, respectiv a opozanţilor.

3.2.4. Tzvetan Todorov (1969) concepe povestirea ca o ilustrare a unei gramatici universale proprie tuturor sistemelor semnificante. Şi pentru el, povestirea e o realitate stratificată, prezentând trei aspecte generale:

ASPECTUL SEMANTIC – ceea ce reprezintă şi evocă povestirea, respectiv conţinuturile mai mult sau mai puţin concrete pe care le aduce;

ASPECTUL SINTACTIC – combinarea unităţilor între ele, relaţiile pe care le întreţin reciproc;

ASPECTUL VERBAL – frazele concrete prin care e receptată povestirea.

Scanned with OKEN Scanner

Aspectul semantic şi cel verbal se întâlnesc în sintaxă, aspect pe care studiul lui Todorov îl reţine ca pertinent pe considerentul că un element sintactic trebuie să găsească în acelaşi timp un conţinut semantic şi o formă verbală prin care cititorul să ia cunoştinţă de el. Aspectul sintactic este descompus în unităţi minimale – *propoziţiile*, care se racordează la alte propoziţii prin relaţii logice, temporale sau spaţiale, – şi unităţi maximale – *secvenţele*, ce suportă operaţii combinatorii de tipul înlănţuire, înglobare, alternanţă.

3.2.5. Claude Bremond (*Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973) preia de la Propp noţiunea de funcţie căreia îi păstrează rolul de element minimal, de atom de semnificaţie, dar propune ca în analiza evenimenţialităţii narative să se opereze cu secvenţe concepute într-un mod mult mai suplu, nu ca o succesiune invariabilă a unui număr de funcţii, ci ca o „serie elementară de trei termeni corespunzând celor trei timpi care marchează dezvoltarea unui proces: virtualitate, actualizare, finalizare" (BREMOND, 1981: 166). Fiecare dintre aceşti timpi are o dublă deschidere, care poate continua sau stopa derularea acţiunii:

- FINALIZARE

- ACTUALIZARE

- NONFINALIZARE

VIRTUALITATE

- NONACTUALIZARE

A doua corecţie pe care Bremond o aduce modelului proppian se referă la importanţa acordată personajului. Elementul antropomorfic nu poate fi minimalizat căci el reprezintă liantul mai multor funcţii care îi construiesc „povestea", victoria nu urmează luptei decât dacă admitem că acelaşi personaj este întâi luptător, apoi învingător. Funcţia se poate defini, aşadar, numai prin „punerea în relaţie a unui personaj-subiect şi a unui proces-predicat" (BREMOND: 1981, 168). Relaţia dintre personaj şi procesul în care el este angajat va fi denumită *rol*. *Logica povestirii* este o descriere a principalelor roluri narative: pacientul şi agentul, influenţatorul, protectorul şi frustratorul, dobânditorul de merit şi retribuitorul etc., iar povestirea este, pentru Bremond, istoria trecerii unui personaj de la o stare A la o stare modificată non-A.

3.2.6. Odată cu **Gérard Genette** (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972), cercetarea povestirii va deveni preponderent rematică. Genette fixează trei sensuri ale termenului *récit*:

Scanned with OKEN Scanner

1. discurs oral sau scris care își asumă relatarea unui eveniment (povestirea);
2. succesiunea de evenimente reale sau fictive care constituie obiectul acestui discurs (istoria sau diegeza);
3. actul de a nara (narația).

Studiul discursului narativ e, pentru Genette, studiul relațiilor dintre aceste dimensiuni. În consecință, el modifică tabloul categoriilor povestirii formulate în 1966 de Todorov (*Les catégories du récit littéraire*, în „Communications" 8, studiu publicat în versiune românească în *Poetică și stilistică*, ed. Sorin Alexandrescu și Mihail Nasta, București, Editura Univers, 1972) în funcție de trei clase fundamentale: *timpul* și *modul* – care surprind relațiile dintre povestire și diegeză –, respectiv *aspectul*, care radiografiază raporturile dintre narație și diegeză și dintre narație și povestire. De observat că Genette unifică aspectul sintactic cu cel verbal (din teoria lui Todorov) în noțiunea de *discurs* și echivalează aspectul semantic cu universul povestirii sau cu *conținutul narativ*. În viziunea sa, povestirea va fi o transpunere a unui univers de evenimente într-un univers de cuvinte prin intermediul actului narării.

3.2.7. Umberto Eco. La sfârșitul anilor '70, naratologia trece de la simpla descriere a faptelor de structură la analiza comunicării în textul narativ. Povestirea e înțeleasă ca operație narativă, și nu ca un obiect închis, cum postulaseră structuraliștii. Umberto Eco pune actul narării în relație cu momentul interpretativ. Pentru el, un text este întrețesut cu spații albe, cu numeroase teritorii ale nonspusului. Cine le-a lăsat albe a procedat așa din două motive: în primul rând, pentru că „un text este un mecanism leneș (sau economic), care trăiește din plusvaloarea de sens introdusă în el de destinatar [...]. În al doilea rând, pentru că, pe măsură ce trece de la funcția didactică la cea estetică, un text vrea să-i lase cititorului inițiativa interpretării, chiar dacă, de obicei, dorește să fie interpretat cu o garanție suficientă de univocitate. Un text vrea ca cineva să-l ajute să funcționeze" (ECO, 1991: 83). Actul narării și cel al interpretării sunt guvernate de niște strategii textuale: Cititorul Model și Autorul Model, fiecare încercând să deducă „fantasma", intențiile celuilalt. Autorul Model lansează propuneri de cooperare care să-l ghideze pe Cititorul Model în demersul de actualizare a tuturor potențialităților textului, adică să-l determine „să se manifeste din punct de vedere interpretativ la fel cum el însuși s-a manifestat din punct de vedere generativ" (ECO, 1991: 87). Textul este, așadar, un act de co-producere, el funcționează într-un parteneriat jalonat de două postulate: „Ce trebuie să înțeleagă cititorul?" și „Ce a vrut să spună autorul?".

Scanned with OKEN Scanner

3.2.8. Paul Ricœur dedică povestirii un ansamblu de trei volume reunite sub titlul *Temps et Récit* (1983, 1984, 1985), în care textul narativ apare pe de-a-ntregul liber de orice constrângeri structurale, accentul analizei căzând pe dimensiunea pragmatică a actului narării. Ricœur consideră că o teorie integrală a povestirii nu se limitează la povestirea propriu-zisă, ci trebuie să includă ceea ce precedă şi ceea ce urmează expresiei literare a acesteia. Dacă numim *mimesis* actul de compunere a unei intrigi narative, atunci trebuie să legăm acest act central (*mimesis II*) de un act anterior povestirii, respectiv câmpul acţiunii umane (*mimesis I*), şi de un act ulterior care se referă la efectele textului-povestire asupra lectorului (*mimesis III*). Vom avea, aşadar, trei etape ale interpretării povestirii:

- planul prefigurării – lumea acţiunii sau experienţa noastră temporală confuză şi informă;
- planul configurării – lumea textului sau *punerea în intrigă*, care integrează evenimentele disparate, eterogene într-o istorie, într-o totalitate inteligibilă şi semnificantă, având început, mijloc şi sfârşit;
- planul refigurării, prin care lumea textului se întoarce la lumea acţiunii pentru a o refigura.

Ideea centrală a teoriei lui Ricœur este aceea că timpul refigurat, generat de forţa povestirii de a proiecta şi transforma experienţa temporală cotidiană, permite cititorului să şi-o aproprieze, care apropriere duce la comprehensiunea de sine în faţa operei. Textul devine „medierea prin care ne înţelegem pe noi înşine" (RICŒUR, 1995: 106).

3.3. Niveluri de organizare a textului epic

Cum s-a putut observa, critica de formaţie structuralistă a identificat două niveluri de existenţă a textului epic – distincte teoretic, dar imposibil de separat în plan concret –, ambele produse ale actului narării. Aceste niveluri, deduse din structura de *hipersemn* a textului narativ, sunt:

- SEMNIFICATUL: *universul povestirii*, produs al invenţiei, în care fiinţele şi lucrurile se mişcă după legi specifice (nivel profund);
- SEMNIFICANTUL: *universul lingvistic*, produs al dispunerii, ce stă sub incidenţa normelor sintactice care ordonează cuvintele, frazele, paragrafele (nivel superficial).

Conceptualizarea lor îmbracă expresii diferite: *histoire/récit* (Genette), *discurs ficţional/univers fictiv* (Todorov), *récit racontant/récit raconté* (Bremond), cuplul *plot/story* din engleză. În acelaşi sens, preluând distincţia lui Hjelmslev între forma şi substanţa expresiei şi forma şi substanţa conţinutului, autorii *Retoricii generale* discută *figurile formei expresiei* (ale povestirii care

Scanned with OKEN Scanner

povesteşte) şi *figurile formei conţinutului* (ale povestirii povestite) sau modalităţile suportului şi modalităţile substanţei.

Opera epică implică, aşadar, două aspecte: o istorie = *CE se povesteşte* şi un discurs = *CUM se povesteşte*, căci există întotdeauna un narator şi, în faţa lui, un cititor căruia i se transmite într-un anumit mod un eveniment.

Naratologii datorează această stratificare a textului narativ distincţiei operate de formaliştii ruşi între:

- *subiect* sau *tramă*: conţinutul textului narativ în chiar ordinea în care e relatat, aşadar o ordine artificial-artistică;
- *fabulă*: conţinutul sau elementele sale cardinale reaşezate într-o ordine logică şi cronologică.

În secţiune, textul narativ arată ca o fracţie multietajată:

fabulă
CONŢINUT: ----------
subiect

TEXT NARATIV ----------
FORMĂ: discurs

Analiza subiectului relevă, prin contrast, procedeele de compoziţie puse în funcţiune de către scriitori, căci subiectul este fabula pusă în formă, fabula căreia i s-a adăugat o organizare suplimentară. Dacă reducem cele două linii sintagmatice la unităţile componente minimale – *motivele* –, fabula va reprezenta sistemul de conexiuni naturale al motivelor, în timp ce subiectul este manipularea lor literară. Distingând între *motive conexate (unite)*, „care nu se pot omite", şi *motive libere*, „care pot fi excluse fără să distrugem integritatea dinamicii cauzal-temporale a evenimentelor" (TOMAŞEVSKI, 1973: 256), între *motive dinamice* şi *motive statice*, Tomaşevski apreciază ca pertinente pentru fabulă prezenţa motivelor conexate, în vreme ce, pentru subiect, motivele libere (digresiunile) deţin funcţiile cele mai importante, determinând structurile operei; „motivele dinamice sunt motivele motrice centrale ale fabulei" (TOMAŞEVSKI, 1973: 258), în organizarea subiectului însă, pot fi puse în prim-plan motivele statice.

Combinarea funcţiilor (motivelor), care constituie o reformulare a fabulei după elementele sale cardinale, permite organizarea unui al treilea nivel al conţinutului, *modelul narativ*. Trecerea de la fabulă la model „e o trecere de la particular la general, modelul fiind forma cea mai generală în care o povestire poate fi expusă menţinând ordinea şi natura conexiunilor ei" (SEGRE, 1986: 111).

Scanned with OKEN Scanner

3.4. Universul povestirii

Lingvistica textuală a stabilit existența a trei tipuri de texte delimitate în funcție de caracterul funcțional și de dominanta structurală a acestora (ROVENȚA-FRUMUȘANI, 1999: 109-110):

- NARATIVUL – este un text organizat secvențial, prezintă acțiuni și evenimente ordonate de relații cauzale, finale și temporale sub un pattern global care este *schema de acțiune*;
- DESCRIPTIVUL – este un text organizat spațial, ca o constelație de specificări, atribute și stări determinate de un pattern global de tip *frame* (cadru);
- ARGUMENTATIVUL – este textul ce vizează adeziunea la anumite idei considerate adevărate și urmărește, în consecință, subminarea celor false. Relațiile ce organizează acest tip de text sunt de motivare, valorizare și opoziție. Patternul global este de tip *plan*, diferind de schemă sau cadru prin aceea că locutorul evaluează elementele în termenii scopului vizat.

NARATIVUL se susține pe două elemente cardinale: recurența *personajului* constant și raportarea logică a predicatului inițial la cel final (*o acțiune*). Acțiunea își circumscrie un timp și un spațiu al ei. Timpul e măsurat după întâmplări, spațiul e mobilat de obiecte. Ce rol are personajul în acest context? Personajul este în primul rând o relație între timpuri și spații diferite, un element ce încheagă elemente disparate și eterogene într-un întreg care e viața sa, a altora sau o felie din toate acestea.

3.4.1. Condițiile existenței unei povestiri. Compoziția povestirii

Autorii *Analizei povestirii*, Jean-Michel Adam și Françoise Revaz, definesc povestirea prin prisma celor două elemente obligatorii din punct de vedere compozițional, ACȚIUNEA și PERSONAJUL: „orice povestire trebuie considerată produsul unei activități creatoare care operează o *redescriere* [s.a.] a acțiunii umane" (ADAM, REVAZ, 1999: 16). În funcție de modul concret în care se prezintă aceste elemente constitutive, poate fi stabilit un *model formalizat al povestirii*, pe baza căruia să putem identifica fără eroare textul narativ ideal, delimitându-l mai ales de produsele cvasinarative, de „povestirile amăgitoare" de tipul descrierii narativizate, al cronicii, al analelor, al CV-ului etc. Așadar, când un text este povestire?

- *Când este organizat pe baza principiului succesivității.* Cea mai intimă legătură pe care o stabilește povestirea e legătura sa cu TIMPUL, constituent de prim rang și eliminatoriu al oricărui discurs narativ: „Tot ce se povestește se

Scanned with OKEN Scanner

petrece în timp, cere timp, se desfăşoară temporal; şi ceea ce se desfăşoară în timp poate fi povestit" (RICŒUR, 1995: 10). În caz contrar, când conţinutul este neangajat temporal, vom avea un alt tip de text (descriptiv, argumentativ). Incipitul romanului *Ion* de Liviu Rebreanu propune un fragment de *descriere narativizată* (*diegetizată*, după RICARDOU, 1989: 39) prin personificarea drumului într-un călător răzleţ pornit să înfrunte un relief agresiv. Impresia de naraţiune e rezultatul a două „trucuri" stilistice: stabilirea unei iluzorii progresii temporale prin folosirea adverbelor de timp („întâi", „pe urmă", „apoi") şi punerea în relaţie a subiectului inanimat cu verbe de mişcare specifice registrului uman. De fapt, elementele prezentate sunt simultane, coprezente, iar fragmentul e organizat după schema spaţială descriptivă:

> Din şoseaua ce vine de la Cîrlibaba, întovărăşind Someşul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj şi chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu şindrilă mucegăită, spintecă satul Jidoviţa şi aleargă spre Bistriţa, unde se pierde în cealaltă şosea naţională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bîrgăului.
>
> Lăsând Jidoviţa, drumul urcă întâi anevoie până ce-şi face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domneşti, mai poposind puţin la Cişmeaua-Mortului, unde picură veşnic apă de izvor răcoritoare, apoi coteşte brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.
>
> (Liviu Rebreanu, *Ion*, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 5)

▪ *Când faptele prezentate sunt ACŢIUNI, şi nu simple EVENIMENTE*; distincţia dintre acţiune şi eveniment stă în aceea că „ACŢIUNEA se caracterizează prin prezenţa unui AGENT – actor uman sau antropomorf – care declanşează schimbarea (sau încearcă să o împiedice), în timp ce EVENIMENTUL survine sub efectul CAUZELOR, fără intervenţia intenţionată a unui agent [s.a.]" (ADAM, REVAZ, 1999: 16). Dacă evenimentul derivă din cauze existând independent, acţiunea în schimb are la bază un MOTIV sau o raţiune de a acţiona, fapt pentru care ea nu se poate dispensa de elementul uman. Motivul nu deţine existenţă proprie, el e declanşat de o conştiinţă şi atrage după sine responsabilitatea agentului faţă de consecinţele actelor sale. În cazul acţiunilor, motivele pot fi dublate sau nu de o cauză, astfel că putem avea o motivaţie fără cauzalitate: *Deşi îi sunt necesari, Ana îşi aruncă ochelarii*, precum şi o motivaţie cu cauzalitate: *Ana îşi aruncă ochelarii pentru a nu părea tocilară*. Cauzalitatea fără motivaţie nu e capabilă a declanşa o acţiune: *Căzând, Ana şi-a spart ochelarii.*

Un text ce prezintă un fenomen natural (furtună, cutremur, inundaţie), fie chiar într-o manieră antropomorfizată care-i sporeşte dramatismul, rămâne o descriere cunoscută îndeobşte sub denumirea de *tablou din natură*:

Scanned with OKEN Scanner

> Începuse să tune şi să fulgere, semn că abia acum se pregătea a ploaie mare, putea să ţină şi până mâine, astfel de amesticătură de nori se învălmăşeau în straturile înalte ale văzduhului. Trosnete şi bubuituri cutreiereau şi sfâşiau cerul de-o parte şi de alta, ai fi zis că e o activitate plănuită acolo sus de nişte inşi, aşa de mult semăna acum a minte de om felul cum tuna ici şi răspundea dincolo...
>
> (Marin Preda, *Moromeţii*, ed. a V-a, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1977, p. 414)

Deşi există, motivaţia poate fi eludată de către narator şi atunci acţiunile personajelor apar ca nişte evenimente lipsite de orice logică. Aşa se întâmplă în *proza comportamentală (behavioristă)* bazată pe perspectiva „din afară" asupra personajelor (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck), în care naratorul înregistrează doar actele lor observabile, abţinându-se de la a dezvălui ceea ce se petrece în intimitatea conştiinţei. În locul unei acţiuni orientate, vor fi prezentate fapte lipsite de sens, cu pretenţia firescului. În schiţa *Calul* a lui Marin Preda, un ţăran omoară un cal bătrân într-o dimineaţă de vară, dar nimic din text nu ne spune de ce face aceasta: act de cruzime, de generozitate, de „curăţenie" sau, pur şi simplu, gestul unui nebun?

Când motivaţia este dată ca fiind necunoscută naratorului, ne aflăm în spaţiul literaturii fantastice sau de anticipaţie.

▪ *Când acţiunea este unitară.* Aristotel a exprimat această exigenţă proprie atât poeziei epice, cât şi celei dramatice: subiectul „să poarte asupra unei singure acţiuni, întregi şi complete, având un început, un mijloc şi un sfârşit" (ARISTOTEL, 1998: XXIII, 1459 a, 98).

Pentru ca acţiunea să formeze o unitate, e necesar ca părţile ei:

– să se prezinte nu doar ca o înlănţuire cronologică, ci şi ca o înlănţuire logică; într-o structură acţională de tipul A – B – C, relaţiile valabile sunt: B are loc după A şi înainte de C, dar şi B e consecinţa lui A şi cauza lui C;
– să fie cimentate de prezenţa unui personaj/unor personaje constante.

Punând problema unităţii de acţiune, Aristotel aducea în discuţie statutul textului istoric, în care „în mod necesar, expunerea nu e a unei acţiuni, ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înlăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul faţă de celelalte" (ARISTOTEL, 1998: XXIII, 1459 a, 98). Cronicile şi analele nu pot fi considerate povestiri, întrucât ele ilustrează temporalitatea pură, faptele prezentate se află doar în relaţie de contingenţă, şi nu decurg unele din altele. Chiar dacă agentul este unic, coeziunea acţiunii nu se realizează în lipsa unor legături logice, cum se întâmplă, de altfel, în biografii, în jurnale, în memoriile de activitate, în CV-uri etc. Iată mai jos un astfel de text

Scanned with OKEN Scanner

ce își propune să surprindă momentele esențiale ale vieții unei personalități, care este povestită în așa fel, încât din ea nu transpare niciun motiv de a acționa:

> **Ovidius (Publius Ovidius Naso)** (n. 43 î.e.n., Sulmo – m. 18 e.n., Tomis) poet. Fiu al unei familii de cavaleri înstăriți, **O.** a primit o educație îngrijită și o instrucție aleasă, mai întâi la Sulmo, apoi la Roma, unde a urmat lecțiile celebrilor ret. Arellius Fuscus și Porcius Latro. Chiar din această perioadă a vieții sale, **O.** s-a simțit chemat de poezie, constatând că tot ceea ce încerca să scrie lua forma versului. Poetul, dând pentru un moment ascultare sfaturilor tatălui care voia să-l îndrumeze spre o carieră practică, a ocupat funcția de *centumvir* în curțile de jud., apoi *decemvir*. Neprezentând înclinare pentru acest gen de ocupații, a renunțat la cariera adm. și s-a dedicat poeziei. A căutat să cunoască și să intre în legătură cu marii poeți ai vremii, Verg., Robullus, Hor., Prop. și a pătruns în cercurile mondene din Roma, ale căror gusturi, înclinații și practici le-a cântat în *Amores* („Dragoste"), *Ars Amandi* („Arta de a iubi"), *Remedia amoris* („Remediile dragostei"). A abordat apoi marile genuri poetice cu *Fasti* („Zilele faste"), un fel de calendar în versuri, și *Metamorfoseon libri* („Metamorfoze"). Ajuns primul poet al Romei după moartea lui Verg., Hor. și Prop., **O.**, prin Fabia, a treia sa soție, a fost primit chiar la curtea imp. Poet celebru, tată duios, om de societate încântător, uman și afectuos, **O.** se putea considera fericit, când, în toamna anului 8 e.n., a fost relegat de Augustus la Tomis. Cu toată mulțimea de teorii și ipoteze, cauzele exilului rămân necunoscute. În timpul exilului la Tomis **O.** a scris *Tristia* („Tristele"), *Pontica* („Ponticele"), poemul *Ibis* („Ibis"), *Halieutica* („Tratat despre pescărie"). A murit neconsolat în jurul anului 18 e.n.
>
> (*Enciclopedia civilizației romane*, coord. Dumitru Tudor, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 557-558)

La prima vedere, povestea unei vieți este tema în care epicul poate găsi cele mai mari profituri. Aristotel avertizase însă că acest pariu al exhaustivului este primejdios pentru poet și, ca de multe alte ori, îl invocă pe Homer drept exemplu de intuiție artistică: „Subiectul nu-i unul, cum își închipuie unii, întrucât privește un singur personaj. Doar multe și nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; și tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acțiune. [...] Într-adevăr, compunând *Odiseea*, [Homer, n.m.] nu s-a gândit să cuprindă în ea toate pățaniile eroului, – faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oștilor, întâmplări a căror legătură nu era de ajuns de strânsă pentru ca una să urmeze celeilalte în chip necesar ori numai verosimil, – ci a compus-o în jurul unei singure acțiuni, în înțelesul dat de noi cuvântului, și așijderi și *Iliada*" (ARISTOTEL, 1998: VIII, 1451 a, 75-76).

Scanned with OKEN Scanner

În vreme ce „povestea vieții" sau cronica nu sunt povestiri întrucât absolutizează relațiile temporale, discursul axiomatic (al logicianului) și cel teleologic (al avocatului, al omului politic) se exclud pentru că reprezintă texte ale cauzalității pure.

Cauzalitatea narativă își găsește resorturile în *acțiuni* – în povestirea mitologică, al cărei tipar va fi preluat de proza „de creație" (în *Moara cu noroc* oamenii lui Lică o ucid pe cămătăreasă pentru a o jefui) – sau poate deriva din *stări*, cum se întâmplă în povestirea psihologică, în proza analitică (Raskolnikov o ucide pe cămătăreasă pentru a-și demonstra sieși că este un supraom). Un caz aparte îl reprezintă intriga de predestinare specifică epopeii: un fapt se desfășoară pentru că așa a fost prevăzut de hotărârile zeilor.

▪ *Când acțiunea implică un proces transformațional – măsurabil prin modificarea în final a unuia sau a mai multor predicate ce au caracterizat situația inițială – organizat narativ de o punere în intrigă.* Ideea a fost formulată pentru prima dată de Aristotel cu privire la închiderea tragediei – ea poate să se întindă atât cât să-i permită eroului să treacă de la fericire la nenorocire și invers –, dar, ca multe alte aserțiuni ale sale, este valabilă pentru ambele genuri reprezentative. De asemenea, concepția aristotelică despre acțiunea unică având început, mijloc și sfârșit nu este altceva decât recunoașterea existenței unui *faire* modificator pe care îl derulează subiectul. În identificarea unei povestiri contează prea puțin ca acest proces modificator să fie finalizat, important este ca el să fie declanșat prin introducerea unui element perturbator ce desființează imobilitatea situației inițiale, *nodul* sau *momentul de incidență conflictuală* (TOMAȘEVSKI 1973: 253). Fără acest nod narativ, povestirea n-ar putea fi deosebită de o descriere a unui proces tehnologic, de pildă, în care diferența dintre situația inițială și cea finală este decisivă (ingredientele disparate/produsul finit, într-o rețetă culinară). Apariția nodului narativ este o consecință a *punerii în intrigă* și atrage după sine un al doilea element obligatoriu în schema narativă canonică, *deznodământul* sau *rezolvarea*. Element facultativ, de natură semantică, în evoluția intrigii este *tensiunea dramatică*. Aceasta poate exista de la început (Andersen, *Prințesa și bobul de mazăre*: un prinț voia să se însoare cu o prințesă adevărată și era foarte necăjit că nu găsea niciuna), poate apărea pe parcurs (Caragiale, *Două loturi*: Lefter Popescu descoperă că loturile sale erau câștigătoare) sau poate lipsi cu desăvârșire în cazul în care povestirea prezintă o întâmplare banală (nuvelele lui Cehov). Iată acum două fragmente având un „aer" narativ, dar lipsite de o construcție a intrigii:

> Iute se scoală-n picioare și-mbracă o nouă și moale
> Haină, frumoasă, și mantia mare și-aruncă deasupra-i
> Și o mândrețe de tălpi și-nnoadă pe dalbe picioare,
> Spada țintată-n argint își prinde de umăr și-apucă
> Trainicul sceptru ce-avea din străbuni și în grabă se duce

Scanned with OKEN Scanner

Unde stau vasele aheilor cei ferecați în aramă.

(Homer, *Iliada*, trad. de George Murnu, Bucureşti, Editura Univers, 1985, p. 67)

Este cunoscutul episod al descrierii straielor lui Agamemnon în vreme ce eroul se îmbracă. Homer este inițiatorul acestui tip de descriere dinamizată, extrem de lungă, ce poate fi recunoscută şi în alte câteva secvențe celebre ca descrierea scutului lui Ahile făurit de Vulcan, descrierea calului Junonei asamblat de Hebe sau a patului lui Ulise cioplit de eroul însuşi; obiectele în cauză sunt înfățişate prin chiar etapele confecționării lor, modalitatea reprezentând alternativa literară a *descrierii procedurale* de tipul rețetă sau indicații de folosire. Este vorba, în ambele cazuri, de prezentarea dinamizată a unui obiect aflat pe chiar banda de montaj sau de fabricație. Transformarea a ceva este aici evidentă, numai că ea nu este rezultatul niciunui moment conflictual.

După o călătorie cu trenul de 22 de ore am ajuns la Tighina; la orele 7 seara (sâmbătă 7.II) mă găseam la gară unde am rămas în vagonul de dormit până a 2-a zi, duminică 8.II, când m-am dus la un camarad al meu maiorul Efrim ce se află cu secția maşini în Tighina pentru a pleca mai departe; nici până astăzi (luni) când îți scriu scrisoarea n-am putut să mă deplasez; maşinile nu mai merg până la Ca..., din cauza drumului foarte prost; pe aicea este zăpadă puțină şi e un dezgheț general; este destul de cald. Astă seară voi pleca cu un tren de la Tiraspol, un tren care merge ca vai de capul lui şi tocmai mâne dimineață (marți 10.II) voi fi la comandament;

(George Călinescu, *„Dosarul" Scrinului negru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 324)

Textul de mai sus este o *relatare* de inițiative succesive (dovadă precisa datare temporală), în care pare să fie prezentată o acțiune unitară – încercarea eşuată a personajului de a-şi continua călătoria. Cu toate acestea, el nu reprezintă o povestire, pentru că niciunul dintre faptele prezentate nu poate fi considerat nod, acțiunile se înlănțuie, ca în fragmentul anterior de altfel, fără niciun moment de ruptură. Este mai degrabă o enumerare de acte înscrise într-un interval de timp, un bilanț propriu textelor epistolare sau jurnaliere. Situația poate fi întâlnită şi în compunerile pe teme narative ale şcolarilor.

3.4.2. Structura povestirii

Dacă punerea în intrigă pretinde ca determinantă existența a două momente narative – nodul şi deznodământul –, schema narativă canonică se constituie ca o înşiruire de cinci secvențe sau cinci macropropoziții narative. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

procesul transformator se măsoară în funcţie de o SITUAŢIE INIŢIALĂ (sau orientare) şi o SITUAŢIE FINALĂ, iar între nod şi deznodământ se instalează PERIPEŢIA, înţeleasă fie ca acţiune, fie ca evaluare (dacă, în loc de a acţiona, personajul nu face altceva decât să evalueze situaţia). Situaţia iniţială lansează constituenţii acţiunii (personaje şi evenimente/stări) şi precizează circumstanţele (loc, timp). O povestire ideală începe prin a prezenta o situaţie stabilă pe care, în momentul următor, o forţă oarecare vine să o perturbe. Urmează o contraacţiune printr-o forţă îndreptată în sens invers, care determină depăşirea situaţiei dificile şi, în final, ajungerea la o nouă stare de echilibru. Sintagmatica narativă ar fi, aşadar, următoarea:

SITUAŢIA INIŢIALĂ–NOD DECLANŞATOR–ACŢIUNE/EVALUARE–DEZNODĂMÂNT–SITUAŢIA FINALĂ

ORIENTARE	APARIŢIA SITUAŢIEI DIFICILE	ACŢIUNE TRANSFORMATOARE	REZOLVAREA SITUAŢIEI DIFICILE	ECHILIBRU/ NONECHILIBRU FINAL

Constituenţii acestei scheme canonice pot fi actualizaţi diferit; astfel, se poate întâmpla ca deznodământul să ofere informaţii în avans asupra situaţiei finale şi atunci aceasta nu mai este necesară sau ca situaţia finală să fie atât de precizată, încât deznodământul poate fi recompus cu uşurinţă. Se înţelege că un om ca Lefter Popescu, contrazis violent în speranţele sale de îmbogăţire (deznodământ), va înnebuni. De aceea, această variantă i se pare scriitorului cea mai plauzibilă (situaţie finală presupusă), deşi recunoaşte că nu mai ştie ce s-a întâmplat cu eroul său (Caragiale, *Două loturi*).

La rigoare, o povestire minimală n-are nevoie de mai mult de trei secvenţe – situaţie iniţială, nod, deznodământ – pentru a se constitui, ca în acest scurt text ce reprezintă un rezumat al unui episod narativ din *Cel mai iubit dintre pământeni*, cel al ruperii legăturii dintre Petrini şi Nineta dintr-un motiv absurd: *În timp ce se plimbau prin oraş* (situaţia iniţială), *doi îndrăgostiţi s-au despărţit* (deznodământ), *pentru că el nu a vrut să meargă pe strada aleasă de ea* (nod).

Secvenţele eludate – acţiunea şi situaţia finală –, care pot fi întâlnite, de altfel, în textul romanului, nu schimbă cu nimic caracterul narativ al textului. Ambele pot fi absente sau prelungite, fără ca prin aceasta să se obţină o modificare de ordin calitativ a constituenţilor acţiunii.

Proza modernă se confruntă însă cu situaţia paradoxală a lipsei intrigii şi cu pulverizarea individualităţii personajului. Fenomenul este inaugurat de romanul de analiză – care mizează pe ideea că nu atât faptele sunt importante, cât reflexul lor în conştiinţă –, pentru a fi radicalizat de Noul Roman francez. Literatura secolului al XX-lea profesează, în consecinţă, – în contextul mai larg al dinamitării tuturor formulelor tradiţionale – o proză denarativizată, care con-

Scanned with OKEN Scanner

testă ideea de acțiune și devine o transcriere a fragmentarului sau o proză profund subiectivizată, până la a se confunda cu formele liricului. Tocmai de aceea, termenul de *narațiune* devine impropriu, preferându-i-se conceptul mai lax de *proză*, ce are avantajul că nu se angajează sub aspect generic. Noul Roman francez, de pildă, discreditează ideea de ficțiune, de univers romanesc, și exploatează în schimb axa scriiturii, a semnificantului. Romanul este un simplu discurs care se spune pe sine, e laboratorul povestirii, în care sensul nu e prestabilit, ci se construiește – oricât de precar – pe măsură ce scriitura avansează. Din povestirea unei aventuri, el ajunge să fie aventura unei povestiri.

Conexiunea naturală a momentelor unei intrigi narative devine, prin punerea în discurs, dispunere artificială, vizând anumite efecte estetice. Tomașevski, în *Teoria literaturii*, vorbește despre *motivarea compozițională*, care ar răspunde de economia și oportunitatea motivelor. Pentru el, „introducerea motivelor apare ca un rezultat al compromisului dintre iluzia realistă și necesitățile construcției artistice" (1973: 273). În atare condiții, paralelismul dintre cronologia fabulei și cea a subiectului este considerat drept simptom al sărăciei epicului, care ar beneficia astfel de o minimă intervenție din partea intenționalității artistice.

Prin motivarea compozițională se explică derogările pe care le operează discursul față de ordinea cauzală a elementelor fabulei. Cele mai flagrante aparțin modelului romanului polițist care pare un film proiectat invers: păstrează doar o ordine a descoperirii, pornind de la un eveniment care este un deznodământ, de unde urcă înapoi spre cauzele care au precipitat tragedia, regăsind, prin reconstituire, diferitele peripeții pe care romanul de aventuri le-ar fi relatat în ordinea în care s-au produs.

Coincidența deplină între ordinea naturală și ordinea textuală ar reprezenta un model al „povestirii primitive", al povestirii prototipice, lipsite de orice retorică. În realitatea literară, un asemenea model este doar un construct fictiv, „nicio povestire nu e naturală; întotdeauna există o alegere și o construcție care-i vor hotărî apariția; nu există povestire proprie, toate povestirile sunt figurate" (TODOROV, 1980: 318-330). Chiar și epopeile homerice, printre primele narațiuni ale omenirii, sunt pline de „perversități narative", cum au demonstrat numeroase studii.

3.4.3. Personajul

Este o categorie fundamentală a tuturor operelor epice și dramatice, ocupă locul principal în sistemul operei literare, alături de alte unități textuale sau diegetice ca istorie, discurs, intrigă, timp, spațiu, narator. Personajul reprezintă forța centripetă a universului reprezentat, el restrânge acțiunile divergente sub numitorul comun al unității sale.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o carte dedicată în întregime acestui *homo fictus*, Marian Popa atrage atenția asupra faptului că, de orice tip ar fi, personajul este întotdeauna un construct al intenționalității auctoriale, un construct logic, egal cu sine (chiar dacă se manifestă în acțiune prin discontinuitatea și ilogicul actelor sale), prin care autorul vrea să demonstreze ceva. De aceea, el este și un efect al convenției proprii literaturii. În sistemul de referință al operei, se definește ca *termen de relație*, în sensul că „nu se realizează prin el însuși, ci prin calitățile sale virtuale concretizate într-un context apt pentru a le sublinia" (POPA, 1968: 10 și urm.). Și pentru I. Lotman, personajul este o relație – derivată din dinamica acțiunii – între spațiile semantice ale textului narativ, este elementul mobil ce depășește barierele semantice ale discursului sau liantul creator de sens între zonele disparate ale textului (1973: 334-341).

Personajul este, în același timp, o ființă simbolică în universul reprezentat și un element tehnic al discursului narativ. Ca imagine ficțională animată, e dublu construit, pe o dimensiune exterioară, ca ființă socială, și pe o dimensiune interioară, ca ființă psihologică. Noțiunea de personaj nu se limitează la ființele umane, dar, dacă nu este ființă umană, personajul va fi în mod obligatoriu un substitut al acesteia, o reprezentare din lumea animalelor, plantelor, obiectelor sau o reprezentare alegorică (Moartea, Dreptatea, Grija, Spaima) căreia i s-au transferat atribute omenești. Discursul basmului, al povestirii fantastice, al legendei sau al fabulei apelează la astfel de personaje pentru a da corporalitate unor realități abstracte, pentru a da sugestia unui cosmos în care toate nivelurile comunică sau, pur și simplu, pentru a prezenta oblic, prin comparație implicită, aspecte reprobabile ale naturii umane.

Sistematizând punctele de vedere din care e configurat personajul literar, se poate spune că el este:

- O sumă de acte, respectiv un actant în diegeză, concretizat în discurs printr-un anumit actor care îndeplinește un rol sau altul (CE FACE?); jocul narativ se joacă la aceste trei niveluri distincte (GREIMAS, 1975: 269):
  - *actorii* = unități lexicale ale discursului, îndeplinind trei condiții: entitate figurativă (antropomorfă, zoomorfă etc.), însuflețită și capabilă de individuație;
  - *actanții* = unități ale povestirii, în număr de șase: *subiectul* căutării, *obiectul* de valoare, *adjuvantul*, *opozantul*, *destinatorul* sau comanditarul, același sau altul decât *destinatarul* acțiunii;
  - *rolurile* = unități actanțiale elementare ce corespund câmpurilor funcționale concrete; sunt calificările, comportamentele personajului (ex., actorul numit Harap-Alb este subiect al căutării unei valori și îndeplinește mai multe roluri: mezin suferind din cauza lipsei de încredere a celor din jur, aspirant la tron, slugă a Spânului, împărat, soț).

Scanned with OKEN Scanner

Acest statut actanțial al personajului este definitoriu în intriga de acțiune.

- Un complex de imagini în interiorul lumii reprezentate, imagini realizate prin cuvinte care, însumate, îi alcătuiesc portretul (CUM ESTE?); el este o ființă fictivă, înzestrată cu o anumită înfățișare, un anumit mod de a simți, de a exista și de a percepe lumea. Toate aceste informații legate de personaj autentifică în mod convingător ficțiunea, reprezentând preocuparea oricărui tip de proză realistă.

- O semnificație, rezultantă a tuturor semnelor ce îl definesc (CE REPREZINTĂ?), extrapolată în romanul parabolic, alegoric sau simbolic, în proza de idei.

- O sumă de replici, un rol în sensul dramatic al termenului (CE SPUNE?); există texte epice centrate pe o intrigă vorbită, în care personajul se definește în primul rând ca locutor (în romanul iluminist dialogat ca *Jacques Fatalistul* al lui Diderot, în schițele lui Caragiale sau în antiromanul care convertește orice eveniment în cuvânt: Marguerite Duras, *L'Amour*, Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?*), pentru ca în povestirea la persoana I, personajul să își asume și sarcina narării, devenind locutorul întregului discurs narativ.

3.4.3.1. Portretul personajului și convențiile sale istorice

În definiția lui Silviu Angelescu, autorul unui important studiu în domeniu (*Portretul literar*), portretul este o unitate discursivă – cu identitate proprie sub aspectul funcției epice, al procedeului tehnic, al efectului estetic și al semnificației – propunând o imagine a ființei umane (1985: 15). Relația dintre portret și personaj este una metonimică, opunând partea întregului, și nicidecum una de identificare. Un personaj nu este cu adevărat personaj decât în momentul în care el devine un factor activ al construcției epice, căci portretul său nu face altceva decât să-l anunțe ca „personaj virtual, o proiecție statică, un sistem închis și inert" (ANGELESCU, 1985: 37). Portretul este o unitate epică subordonată personajului (e drept, nu orice personaj beneficiază în mod obligatoriu de un portret), dar care, la rândul ei, manevrează unități de rang inferior ce reprezintă formanții imaginii (ANGELESCU, 1985: 39):

1. corpul (siluetă, proporții): talia, constituția, brațele, mâinile, gâtul, umerii, picioarele;
2. figura: forma capului, conturul feței, părul, fruntea sprâncenele, ochii, nasul, gura, buzele, bărbia, tenul, ridurile (barba, mustățile), urechea;

Scanned with OKEN Scanner

3. semne particulare – rectificări anatomice cu sens cultural (urme ale unor intervenţii chirurgicale), mutilări (juridice, religioase, profesionale, terapeutice, accidentale), tatuaje şi ornamente (religioase, politice, erotice);
4. vestimentaţie;
5. podoabe şi insigne;
6. trăsături dinamice (funcţionale): ţinuta corpului, poziţia capului, mersul, mimica, privirea, vocea, râsul, tusea, vorbirea;
7. efectul de ansamblu sau mina, aerul personajului.

Cât despre ordinea asamblării acestor articulaţii ale imaginii, trebuie să recunoaştem existenţa a două extreme: portretul compact, prezent într-o singură secţiune discursivă, sau portretul difuz, compus în etape succesive, pe o mare suprafaţă textuală. Portretul conjugă *prosopografia*, înfăţişarea personajului, cu *etopeea*, descrierea conformaţiei morale, tradiţiile fiziognomoniste situând cele două aspecte într-o dependenţă strictă (semnele exterioare divulgă caracterul).

Portretul este o convenţie retorică îndatorată unor tipare istorice, figura concretizează un model uman care a fluctuat de-a lungul literaturii diferitelor epoci, ilustrând modalitatea în care acestea îşi asumă condiţia umană ca sumă de valori ale intelectului şi ale sensibilităţii, ca proiecţie a aspiraţiilor unui tip cultural (v. DUŢU, 1972). Tocmai de aceea, se poate spune că portretul funcţionează ca *imagine semnificativă*, determinată estetic, dar şi ideologic.

Literatura Antichităţii promovează modelul omului ca *fiinţă exemplară*, reprezentare a eternului uman, portretul lui echivalează cu „o lecţie pe care biograful o serveşte contemporanilor" (VIANU, 1982: 100), intenţionând parcă să stârnească în aceştia emulaţia. Personajul e static, schematic şi conturat în funcţie de două precepte: proporţia divină (faţă de care se resimte ca armonioasă aparenţa fizică) şi vocaţia eroică (modelul comportamental maxim valorizat într-o societate de tip militar). E omul văzut ca echilibru între trup şi spirit, educat în sensul dezideratului grecesc de *kalokagatheea*, omul pentru care virtutea supremă e raţiunea, iar valorile adiacente sunt Binele, Frumosul şi Adevărul, omul animat în egală măsură de tensiunea cunoaşterii şi de voinţa de acţiune.

Evul Mediu propune personaje exangue, lipsite de individualitate, reprezentări alegorice ale unor valori curente în epocă. Fiecare segment al literaturii va ilustra un prototip uman idealizat. Literatura religioasă va fi centrată în jurul imaginii *omului damnat*, cel pentru care viaţa pământească nu e decât o preparare a vieţii eterne, omul trăind cu o conştiinţă culpabilă, perfectându-şi spiritul şi disprețuindu-şi trupul diabolizat. Literatura eroică va exalta figura *cavalerului* „fără teamă şi fără prihană", educat în spiritul căutării aventurii şi a pasiunii. Cavalerul este un dublu vasal, al suzeranului, pe care-l slujeşte cu onoare, şi al Doamnei, pe care o iubeşte cu castitate şi de la distanţă, inventând la nevoie obstacole în calea împlinirii iubirii, împlinire care n-ar însemna altceva decât moartea ei. În ambele cazuri, umanitatea interesează mai mult ca principiu, înfă-

Scanned with OKEN Scanner

ţişarea se ascunde sub vestimentaţia simbolică (văluri, rasă sau armură), omul e egal cu codul de norme pe care îl ilustrează.

Epoca următoare nu va mai condiţiona valoarea omului de modul în care acesta se raportează la divin, omul devine valoare prin el însuşi, mai exact, prin modul său specific de a-şi înţelege umanitatea. Renaşterea preia modelul Antichităţii clasice, reantropocentrează lumea, propune un ideal de umanitate împlinită atât ca spirit, cât şi ca trup. Ca spirit, omul renascentist este un abis de ştiinţă şi un iubitor de artă (*homo universalis*), ca trup, nimic din ce e omenesc nu-i este străin. Este o figură hiperbolizată, supradimensionată din punct de vedere calitativ, o expresie a forţei. Crede în demnitatea fiinţei umane, în capacitatea ei de a-şi ameliora condiţia prin raţiune, voinţă şi putere creatoare, pentru el lumea nu are secrete, totul poate fi cuprins în raza minţii. În puterea raţiunii stă, de altfel, secretul condiţiei sale de supraom. Preluând raţionalismul Renaşterii, clasicismul şi iluminismul vor fi curente declarat epigonice şi vor propune, sub acest aspect, modele diferite doar ca nuanţă. Pe de altă parte, spiritul renascentist avid de cunoaştere va fi reluat de romantism sub forma „insaţiabilităţii romantice", atât de diferite de cumpătarea clasică, horaţiană (CĂLINESCU, 1965: 18).

Dacă Renaşterea a dezvoltat o „concepţie energetică asupra vieţii", clasicismul, „prin compensaţie, va reinstitui autoritatea formei, înţelese ca principiu disciplinator" (ANGELESCU, 1985: 104); personajul Renaşterii era exagerare, ilimitare, personajul clasic va fi *expresia măsurii*. Renascentistul îşi depăşeşte limitele prin raţiune, omul clasic, prin raţiune, îşi păstrează statutul de om, raţiunea e pentru el o forţă cenzurantă; de aceea, va crede în calea de mijloc, într-o viaţă normată, legiferată, echilibrată. Clasicismul este curentul obsedat în cea mai mare măsură de construirea unui *ideal moral* pe care îl defineşte prin exemple şi contraexemple şi pentru discernerea căruia procedează la o observaţie sistematică şi lucidă a categoriilor umane studiate sub aspect psihologic. Iar omul este perceput unitar, coerent şi neschimbător (chiar şi ca vârstă personajul clasic este invariabil adult), pentru că e redus la o dominantă de caracter, este dat din capul locului ca tipar, iar acţiunea ulterioară nu face altceva decât să-l confirme. Portretul fizic va fi minimal, personajul e puţin individualizat, tocmai pentru că reprezintă o clasă de indivizi.

Pe aproximativ aceleaşi coordonate ideologice, iluminismul va direcţiona forţa raţională a omului în sensul eliberării sale de sub servituţile dogmelor religioase, invocând drept contrapondere educabilitatea fiinţei umane şi dreptul ei la cunoaştere. Veacul Luminilor este veacul spiritului critic manifestat în toate domeniile vieţii, omul iluminist este *omul lucid*, care crede în lumina raţiunii, o lumină emanată de om, nu lumina supranaturală, de esenţă divină.

Preromantismul aduce în climatul de idei al secolului al XVIII-lea o stare de criză, propunând imaginea *omului sensibil*, omul care, înainte de a fi con-

Scanned with OKEN Scanner

dus de raţiune, e mişcat de sentiment; el anticipează astfel dominantele tipului romantic, fără a avea însă conştiinţa finalităţii actului său de independenţă sentimentală şi spirituală. De aceea, preromanticul va fi un visător, un ezitant, un om al proiectelor şi al eşecurilor, departe de energia, fermitatea şi radicalismul personajului romantic. De altfel, tot ceea ce în romantism e exacerbare va îmbrăca doar aspecte minore şi pasive în preromantism. Important este însă că preromantismul aduce în scenă *omul particular*, omul ce trăieşte experienţe şi stări personale, omul ce descoperă deliciile solitudinii în mijlocul naturii sau pe ruinele trecutului (ANGHELESCU, 1971: 12-29).

Semnul de recunoaştere al spiritului romantic este, în cazul personajului, construcţia sa ca *unitate a contrariilor*, ca fiinţă scindată. Clasicul se concepe pe sine, în toate aspectele vieţii, ca numitor comun, ca linie mediană, romanticul ca întâlnire a extremelor, cum demonstrează George Călinescu în cunoscutul studiu *Clasicism, romantism, baroc*. De aceea i se va aplica formula de „personaj excepţional în împrejurări excepţionale", indiferent că acest „excepţional" se referă valoric la înger sau la demon. Complexitatea sa se asamblează din multiple determinări, unele chiar contradictorii: subiectivism sondat adânc, inclusiv în zona inconştientului şi a subconştientului, sentiment (raţiunea e pentru el o expresie a conformismului intelectual), entuziasm, imaginaţie, inadaptare socială, revoltă, superbie, ilimitare, titanism, patosul acţiunii. Portretul romanticului e dublu configurat, atât pe dimensiunea interioară, cât şi pe cea exterioară, şi, între acestea, există fie o relaţie de motivare, fie, mai ales, una de opoziţie (statut social inferior, aspect dezgustător/noblеţe sufletească, genialitate), iar interesul romanticilor pentru mişcare are ca efect surprinderea personajului în cadrul unui proces transformator, adesea neverosimil prin antiteza bruscă, în care hazardul şi „lovitura de teatru" deţin un rol hotărâtor.

Realismul opune viziunii idealizate asupra omului o viziune obiectivă, mai ştiinţifică: „dacă romantismul intenţionase mai mult o exaltare a omului, recunoscându-i aspiraţii care-l înălţau dincolo de limitele sale firești, realismul urmăreşte mai degrabă o coborâre a lui, o readucere la scara firească a vieţii" (ANGELESCU, 1985: 117). Rezultatul va fi apariţia *omului comun*, a omului obişnuit, a omului veridic, concret, o fiinţă istorică, căci e plasat într-un univers complex, cu multiple determinări, şi dedus ca tipologie din configuraţia specifică a mediului de viaţă; pentru Balzac personajele ilustrează „specii sociale", constituite după modelul speciilor zoologice. De altfel, toate tipurile realiştilor sunt sociale, şi nu psihologice, decontextualizate, precum cele ale clasicilor; sunt tipuri recognoscibile în viaţa imediată: un avar este avar pentru că mediul lui de viaţă l-a constrâns la aceasta, pe când la clasici un avar este avar, chiar dacă în plan economic a dispus întotdeauna de mijloace materiale. Clasicismul îl evocase pe om într-o lume fără obiecte, acum oamenii sunt prezentaţi mişcându-se printre lucruri care îi exprimă. Predilecţia realiştilor pentru amănuntul semnificativ exprimă convingerea că în spatele lui se ascunde un mod de viaţă.

Scanned with OKEN Scanner

Tipul clasic este reducționist, omului realist, deși integrabil într-un tip, nu i se poate ignora complexitatea și individualitatea căci, chiar dacă datele existenței sale sunt programate din exterior, în el se face simțit și factorul irațional al vieții care „continuă să participe, sub forma sentimentelor, a instinctelor, la «mecanica» existenței" (ANGELESCU, 1985: 122). Realiștii rezolvă relația dintre caracter și împrejurări reușind să nu sacrifice un element în dauna celuilalt: „personajele sunt văzute în transformare, fără ca, în acest mod, să-și piardă unitatea" (IOSIFESCU, 1973: 240). Tipurile nu mai sunt date dintr-o dată, ele devin, omul e prezentat în procesul lui de formare și – iarăși invers decât la clasici – el nu mai e descris pur și simplu, ci explicat. La fel va proceda și naturalismul care, radicalizând pretențiile scientiste ale realiștilor, propune, în cadrul unui roman „experimental", imaginea omului în ipostaza de caz clinic, a *omului fiziologic* studiat la intersecția a trei factori – rasa, mediul și momentul istoric – preluați din estetica lui Hippolyte Taine. După normalitatea clinică și socială a clasicului, după omul „anormal", ca sensibilitate și intelect, al romanticilor, realismul revine la omul normal, pe care-l privește nu în generalitatea, ci în diversitatea lui concret istorică, pentru ca naturaliștii să realizeze o altă mișcare de recul, de astă dată spre anormalitatea ca anomalie fizico-psihică.

Secolul al XX-lea oferă, în privința personajului, un tablou de o diversitate deconcertantă, căruia nu i se poate găsi niciun numitor comun, astfel că singura întreprindere neriscantă ar fi înregistrarea câtorva direcții mai precizate. Au fost recunoscute (IOSIFESCU, 1973: 247) două tendințe opuse care urmăresc să separe dualitatea interior – exterior ce a funcționat vreme de câteva secole în configurarea personajului; este vorba despre *omul ca flux al conștiinței* (romanul de tip proustian) și *omul ca simplu comportament*, privit constant din afară, cum l-a impus proza americană (Hemingway, Caldwell, Steinbeck).

Deși nu dispare ca entitate, într-o mare parte a prozei secolului trecut portretul personajului se atomizează, își pierde unitatea fie prin supralicitarea datelor despre el, date care nu se mai pot organiza într-o imagine coerentă, fie prin ambiguizarea sa, prin dispariția trăsăturilor care îl individualizează. Eroul burghez al veacului al XIX-lea face loc unei figuri anonime, unui individ pierdut într-o plasmă comună, efect al convingerii că trăiește o existență informă. Este *antieroul*, *insul banal*, *omul fără însușiri*, un număr de foaie matricolă, de unde personajul epocilor anterioare avea nume, prenume, înfățișare, ereditate, profesie, statut social, caracter, psihologie. Acum personajul e o inițială, un pronume (el, ea, tu), nu mai poate fi redus la o formulă, este o figură contradictorie, difuză, risipită în text.

Radicale sunt însă experiențele care supun unui proces de violentă contestare toate categoriile sacre ale literaturii – printre care și pe aceea de personaj –, considerându-le artificiale, conformiste, în contradicție cu adevărul vieții. Expresie ultimă a disoluției personajului, literatura de avangardă a creat personajul-artefact (Urmuz), personajul-marionetă, o construcție artificială, de o su-

Scanned with OKEN Scanner

prarealitate absurdă, care se metamorfozează permanent, transgresează regnurile, e o întruchipare fără psihologie distinctă. Artefactul e o expresie a alienării omului într-un univers în care organicul a fost înlocuit prin mecanic, un avertisment în legătură cu pericolul perfid pe care îl reprezintă automatismul în demolarea individualității. Personajul literaturii de avangardă este *omul ca inerție*.

În același sens, dar cu alte mijloace, Noul Roman francez reduce personajul la un șir de senzații, percepții și gânduri. Individul este un mozaic de răsfrângeri în privirea celuilalt, o imagine mereu corectată și de aceea imposibil de aproximat. E fie un torent de cuvinte ce reproduce forfotul vieții psihice de la limita conștiinței (Nathalie Sarraute), fie o privire, o relație cu lucrurile care-l invadează (Alain Robbe-Grillet). Procesul pulverizării personajului denunță o metafizică umanistă și antropomorfă și o literatură a mesajului și a ideii în care omul societății de consum nu mai are încredere. Noul Roman dinamitează ideea de conținut fictiv (intrigă, personaj, psihologie) și așază în loc textul în chiar procesul facerii sale, textul antimimetic, care se reprezintă doar pe sine, refuzând să împrumute ceva din afară (MUNTEANU, 1973: 153-177).

3.4.3.2. Teorii ale clasificării personajelor

„S-ar putea afirma că orice clasificare a personajelor literare este imposibilă, căci personajele, ca și indivizii cu identitate istorică, sunt niște unicate. S-ar putea afirma exact cu aceeași tărie că orice clasificare este posibilă, pentru că toate personajele create, ca și indivizii concreți, sunt repetabile și identice în totalitatea lor, printr-un numitor comun care este condiția umană. S-ar putea încadra exact aceleași personaje în categorii diferite și s-ar putea eventual demonstra că nu există nicio legătură între categoriile formulate.

S-ar putea afirma și demonstra orice, pentru bunul motiv că o definiție completă a omului, și deci a personajului, nu există și nu va exista probabil vreodată" (POPA, 1968: 9).

A vorbi despre limitele și riscurile încercărilor clasificatorii este un loc comun în teoria personajului, care recunoaște că în asemănarea primejdios de mare cu o ființă umană rezidă, probabil, „faptul că nu există nicio caracterologie satisfăcătoare și coerentă" (BAL, 2008: 124). O atare întreprindere se cere a fi permanent cenzurată de conștiința faptului că oamenii despre care vorbește literatura nu sunt oameni adevărați, ci *efecte* ale strategiilor naratoriale, ca urmare investigația asupra lor trebuie să se limiteze strict la informațiile furnizate de cuvintele propriu-zise ale textului și să aibă în vedere necesara atitudine de distanțare față de antropomorfism.

Autorul unei sinteze asupra teoriilor romanului (*Romanul. De la teorii la analiză*), Gilles Philippe, atrage atenția asupra faptului că „personajul nu este

Scanned with OKEN Scanner

construit doar dintr-un ansamblu de mărci delimitabile, ci în şi printr-un sistem de opoziţii instaurat de text" (PHILIPPE, 2002: 91), astfel că un atribut al său devine pertinent doar dacă celelalte personaje din sistemul textului îl înregistrează cu semn schimbat (excepţie face povestirea bazată pe tema solitudinii ce propune tipul robinsonian). O dificultate în plus în ce priveşte clasarea personajelor, al căror specific rezultă din statutul lor de diferenţă specifică, şi nu de gen proxim.

Deconcertante, pândite de riscul încadrării forţate – de dragul de a completa nişte scheme care, de altfel, interferează –, încercările clasificatorii asupra personajului se justifică mai mult din raţiunea de a atrage atenţia asupra criteriilor viabile decât din aceea de a oferi taxonomii, cât şi din necesitatea de a trece în revistă câteva dintre principalele rezultate ale cercetării statutului deţinut în povestire de acest element esenţial al narativului, construit de text la nivelul mai multor axe de coerenţă, ceea ce determină apariţia mai multor unghiuri posibile de descriere şi analiză. Pentru uz didactic, criterii de diferenţiere sunt:

a) locul deţinut în acţiune:

- *suprapersonaj* – realitate cu funcţie simbolică (loc, eveniment, obiect) şi cu valoare centrală în opera literară: determină acţiuni importante şi configurează destinul personajelor principale. Ex.: Hanul Ancuţei, căldura (*Căldură mare* de I. L. Caragiale), concertul din muzică de Bach în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, groapa din romanul omonim al lui Eugen Barbu;
- *principal* – prezent în toate momentele acţiunii, pivotul intrigii, centrul de interes al cititorului, serveşte miza textului, e esenţial în conturarea sensului;
- *secundar* – se defineşte, în primul rând, prin relaţia sa cu personajul principal, are un rol de importanţă medie în derularea intrigii;
- *episodic* – însufleţeşte unul dintre episoadele textului epic, poate fi memorabil; dacă apare în mai multe episoade având acelaşi rol, el devine un personaj liant (ex., Savista în romanul rebrenian *Ion*, cetăţeanul turmentat din *O scrisoare pierdută*);
- *figurant* – personajul nenumit, necunoscut, un simplu element viu al cadrului;
- *personaj absent* – nu apare în discurs, ci în istorie; e adus în prezentul narativ prin rememorări sau presupuneri (Nechifor Lipan). E valorificat la maxim în romanul existenţialist, unde devine simbol al unei determinări insesizabile ce face parte din mecanismul misterios al lumii (la Kafka, ipoteticul procuror-şef din *Procesul* sau prezumtivul castelan din *Castelul*). Marele absent al literaturii aparţine însă unui text dramatic, e Godot al lui Samuel Beckett.

Scanned with OKEN Scanner

b) funcția îndeplinită:

- *protagonist (erou)* și *antagonist* – ambele sunt personaje de primă mână, angrenate într-un conflict, generează intriga, constituie scopul narațiunii și sunt purtătoare ale viziunii autorului;
- *personaje funcționale* (personaje *ficelle*, „sfoară" la Henry James); sunt personaje-utilități, personaje-întrebuințări, supuse intrigii: obiect al disputei (femeia iubită de rivali), mijlocitorul (personajul de legătură), provocatorul, confidentul, instrumentul, spectatorul (corul, opinia publică), *deus ex machina*;
- *personaje de fundal* (*background*) – nu au complexitate sau individualitate, dar sunt necesare intrigii; sunt reprezentate, în general, prin personaje colective sau metonimice: mulțimea, boierii, cerșetorul, precupeața etc.

c) gradul de individualitate:

- *personajul-arhetip* – un personaj prim în ordine cronologică, prezent în istoriile sacre literaturizate, are funcție de model exemplar și semnificativ; e dotat cu puteri extraordinare, are o prestanță absolută și implică ideea de valoare și de creație; față de personajul-prototip cu care pare să se confunde, se distinge prin unicitate, fapt pentru care funcționează ca un concept: Icar, Prometeu, Meșterul Manole etc.;
- *personajul-prototip* este un tipar care deschide o serie istorică, el întruchipează o realitate la modul ideal (o idee, o concepție filosofică), dar este reproductibil în variante mai mult sau mai puțin îndepărtate. Literatura antică propune câteva prototipuri reluate, pe alte coordonate, de secolele ulterioare: eroul tânăr impetuos, dornic de glorie și capabil de sacrificiu (Ahile), eroul civilizator – *homo viator* – (Ulise), eroul justițiar, răzbunătorul (Oreste), fidelitatea feminină (Penelopa), omul metafizic (Ghilgameș) etc.;
- *personajul tipic* funcționează pe principiul metonimiei, căci reprezintă, în mod exemplar, o platformă de indivizi, o categorie general umană: ipocritul, avarul, mizantropul, prețiosul ridicol, tiranul sângeros (la clasici), arivistul, sceleratul, inocentul, căutătorul de adevăr (în realism) sau tipurile moderne – aventurierul, inadaptatul, omul de prisos, omul-robot;
- *personajul colectiv* este reversul personajului tipic: o colectivitate se comportă asemenea unui unic organism, într-o comunitate de motivații, aspirații și modalități de acțiune, astfel că o reuniune de indivizi nu e niciodată egală cu suma elementelor care o compun, ci posedă ceva pe deasupra. Când individualitățile rămân conturate se poate vorbi despre *personajul-grup* (ex., grupul povestirii în ramă alcătuit pe baza acceptării unei convenții, aceea de a povesti), când ele se confundă într-o mulțime anonimă apare *personajul-masă*. Cum se știe, primul personaj colectiv al

Scanned with OKEN Scanner

literaturii române se datorează lui Costache Negruzzi, cel care, în nuvela *Alexandru Lăpuşneanul*, surprinde felul în care o mulțime dezordonată, atomizată, adunată „cu zurba" în fața palatului domnesc parcurge diferite trepte de coeziune interioară până ce ajunge să fie percepută ca o unitate desăvârşită. Literatura de aventuri propune ca personaj colectiv *grupul complementar*, bazat pe o perfectă distribuire a sarcinilor şi a calităților: este *echipajul*, în care fiecare membru devine indispensabil pentru reuşita întregului (echipajul „Speranței" din *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran, grupul Cireşarilor din romanul omonim al lui Constantin Chiriță);

- *personajul-simbol* apare atunci când tipicitatea e împinsă la limitele maxime, căpătând o funcție generalizatoare în cel mai înalt grad; un personaj „devine simbolic prin plasarea lui într-un context stilizat, aluziv" (POPA, 1968: 195), unde acumulează, prin particularitățile subiectului epic, un anumit grad de abstractizare. Astfel de personaje devin, de regulă, nume comune, aplicându-se situațiilor cotidiene: personajele basmului, Don Quijote, Emma Bovary, Don Juan etc.;
- *personajul alegoric* apare ca mască a unei realități: la Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică*, uriaşii lui Rabelais – alegorii ale omului renascentist – sau „monştrii simpatici" din *Povestea lui Harap-Alb* a lui Creangă, alegorii ale unor pasiuni fiziologice împinse la limită;
- *personajul atipic* (noneroul) apare de la mijlocul secolului al XX-lea încoace, este un prizonier în ordinea lumii în care trăieşte, subiectivitatea este pentru el realitatea primordială, e omul dezindividualizat, de o banalitate şi o platitudine perfecte.

d) statutul ontologic şi axiologic al personajului, mai precis modul în care se situează acesta față de noi înşine (cititorii) şi față de legile naturii; clasificarea a fost propusă de Northrop Frye în *Anatomia criticii* şi utilizată drept criteriu tematic de delimitare a genurilor literare (v. *supra*, **1.4.7.**). Principiul adecvării personajului la tipul de discurs se revendică tot de la *Poetica* lui Aristotel, care a stabilit faptul că tragedia e imitația unor oameni aleşi, în vreme ce comedia îşi recrutează personajele din rândul naturilor inferioare (oameni neciopliți):

- eroul manifestă o superioritate de natură asupra cititorului şi asupra legilor naturii – ființele divine ale mitului;
- eroul manifestă o superioritate de grad asupra cititorului şi asupra legilor naturii – ființa umană ale cărei aventuri extraordinare sunt de domeniul legendei şi al basmului;
- eroul are o superioritate de grad asupra cititorului, dar nu şi asupra legilor naturii – eroul conducător, individul de excepție;

Scanned with OKEN Scanner

- eroul se află într-o relație de egalitate cu cititorul și cu legile naturii – personajul realist;
- eroul este inferior cititorului – personajul tratat ironic, lipsit de putere și inteligență.

Noțiunea de *erou* este, datorită polisemiei sale, extrem de incomodă. În general, e acreditată ideea că, atunci când eroul nu mai aparține condiției divine sau semidivine și își pierde caracterul său exemplar, când e izgonit din cosmosul mitic, se transformă în *personaj* în sensul modern al termenului. El ajunge să reprezinte societatea și nivelurile sale. Fenomenul devine vizibil începând cu epoca Renașterii, datorită accentului pus pe individ și mai ales pe natura sa umană.

Tudor Vianu în *Estetica* (1968: 118-122) propune o clasificare a personajului – dedusă din artele plastice, dar valabilă și în literatură – urmărind atitudinea de inferioritate, coordonare sau superioritate pe care o vădește artistul față de obiectul său. Astfel, tipologiile sale sunt expresii ale distanței sociale: *sfântul*, *omul reprezentativ* și *omul de rând*. Sfântul este o figură mai degrabă statică și convențională, privită de la distanță, cu venerație (figurile sacre și legendare ale eposului homeric și ale tragediei grecești); omul reprezentativ este privit de la distanță potrivită, dar respectuoasă, studiat în particularitățile fizionomiei lui, fără abuzuri de indiscreție, e prezentat ca un caracter bine definit și monumental (omul lui Shakespeare și, în general, clasicismul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea); omul de rând e descris minuțios și în aspectele vieții sociale, și în cele ale vieții particulare. Dacă sfântul și omul reprezentativ sunt personaje ce pot exista independent de viața socială (unul prin unicitatea sa, celălalt prin personalitatea lui puternică), omul de rând e produsul mediului din care provine, el există doar prin multiplele relații pe care le întreține cu semenii și, de aceea, e prezentat în scene de moravuri, de cârciumă, de intimitate domestică sau de viață profesională (comedia secolului al XVIII-lea, realismul și naturalismul secolului al XIX-lea).

e) capacitatea de a evolua sau nu pe parcursul intrigii. Este criteriul ce ia în calcul diferența semnalată între ipostaza inițială și cea finală a personajului: *personaje statice*, stereotipe (caracterul clasic, personajele de basm) și *personaje care se transformă* (personajul romantic văzut „în mărire și cădere", personajul realist, picaroul, eroul de bildungsroman sau, la limită, personajul Noului Roman, dispersat, a cărui individualitate nu poate fi aproximată datorită mobilității sale excesive). Iuri Lotman combină opoziția dintre personajul dinamic și cel static cu aceea dintre erou și personajul secundar, distingând între două grupuri de personaje: cel *al actanților* și cel *al condiției* sau al circumstanțelor acțiunii. Mobilitatea sau imobilitatea depinde și de un

Scanned with OKEN Scanner

cod cultural, personajul reprezentând în acelaşi timp „realizarea unei scheme culturale determinante" şi „un sistem de abateri semnificative în raport cu aceasta" (LOTMAN, 1973: 350).

f) complexitatea personajului sau densitatea lui psihologică. Se face distincţia (FORSTER, 1968: 72-83) între un personaj *plat (flat)*, univoc, construit în jurul unei singure idei sau calităţi, egal cu sine, şi un personaj multidimensional, compact sau *rotund (round)*. Personajul plat poate fi prezentat printr-o singură frază, e recunoscut ori de câte ori apare în text, el produce propria lui atmosferă şi impresionează dintr-o dată, cu toată forţa pe cititor. Personajul rotund – de cele mai multe ori personaj principal – are aptitudinea de a surprinde cititorul în mod convingător, trece printr-o schimbare în cursul povestirii, este imprevizibil şi devine memorabil prin gesturile şi reacţiile sale.

Calitatea de personaj rotund nu poate fi disociată de etalarea unei complexităţi, uneori chiar contradictorii. Cât priveşte personajul plat, stereotip, acesta, contrar a ceea ce crede Forster, poate fi obţinut intenţionat, cum se întâmplă în numeroase proze moderne (Albertina lui Proust). Distincţia devine însă inoperantă în cazul naraţiunilor care, prin şablonul structural, prezintă numai personaje plate: basmul, romanul poliţist, romanul S.F., romanul de consum, dar şi unele romane moderne şi postmoderne.

g) natura referentului său. Philippe Hamon (în *Pour un statut sémiologique du personnage*, 1972) dezvoltă o perspectivă semiologică asupra personajului explorându-l ca semn, ca suport al conservării şi al constituirii sensului. Potrivit teoriei sale, există trei tipuri de personaje-semne, care conectează diferit cititorul la informaţia narativă:

- *personaje referenţiale* (istorice, mitologice, alegorice, sociale), care trimit la o realitate a lumii exterioare, la un concept şi sunt degajate de o anumită informaţie culturală; ele sunt mai puternic determinate decât alte personaje, căci se extrag dintr-un model de aşteptare: Moş Crăciun, zeiţa Dreptăţii, regele Arthur, muncitorul, cavalerul, picaroul;
- *personaje-shifter* (*embrayeurs)*, cu rol de legătură între autor şi cititor; ele trebuie raportate la o situaţie concretă a discursului; sunt personajele portavoce ale autorului şi ale cititorului: corul din tragedia antică, diferiţi povestitori şi autori care intervin în text;
- *personaje anaforice*, cu funcţie de organizare; ele presupun o referinţă la sistemul propriu al operei şi ţes în enunţ o serie de apeluri şi amintiri; atributele acestui tip sunt visul premonitoriu, confidenţa, pronosticul, amintirea etc.

Scanned with OKEN Scanner

3.5. Punerea în discurs. De la acțiune și personaj la text

3.5.1. Margini textuale

Diversele modalități discursive prin care se intră și se iese din spațiul textului narativ permit sesizarea diferențelor sau, după caz, a congruențelor dintre ordinea logică a evenimentelor și momentul în care cititorul ia cunoștință de ele.

3.5.1.1. Incipitul este poarta de intrare în lumea textului, segment discursiv maxim semnificat, căci realizează trecerea de la tăcere la vorbire, de la pagina albă, generatoare de anxietăți scriitoricești, la operă. Concret, fraza-prag deține funcția unei matrice generatoare: „ea pune în mișcare cartea în *ansamblul* [s.a.] ei, o orientează, o «dirijează» și uneori chiar o rezumă și o «reproduce» în întregime prin anticipare (o pune «în abis»)" (JEAN, 1982: 26).

Este recunoscută puterea de atac a frazei inițiale, indiferent cărui tip de incipit i s-ar integra. Sunt practicate, în general, două modalități:

a) *incipitul-dată*, foarte răspândit în romanul secolului al XIX-lea, clasicizat prin Flaubert și Balzac, creează premisele unei credibilități sporite, căci propune o dată, un loc și o istorie reperabilă. Exemplul clasic în literatura română este debutul romanului *Morometii*:

> În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.
>
> Era începutul verii.
>
> Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp. Cât ajunseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemând. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă; intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și când ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furișase în grajdul cailor, se trântise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita și Ilinca, plecaseră repede la gârlă să se scalde.
>
> (Marin Preda, *Morometii*, ed. a V-a, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 5)

Incipitul-dată este răbdător, întâi construiește cadrul, fixează omul pe aceste coordonate și abia apoi se arată interesat de faptele lui; propune *demararea simultană* a discursului și a istoriei, fapt pentru care acest tip e identificat cu expoziția (situația inițială). Dacă momentul și locul nu sunt enunțate explicit

Scanned with OKEN Scanner

de narator, ele pot fi deduse dintr-un dialog racordat la ceea ce se întâmplă în imediata actualitate (debutul romanului *Răscoala* aduce în discuție „chestiunea țărănească" în preajma anului 1907); de asemenea, datările pot fi semnalate prin aluzii la un eveniment istoric trecut sau în desfășurare.

Cel mai dezvoltat incipit-dată e reprezentat de modelul balzacian static, de tip descriptiv, ce insistă asupra mediului caracterizator, tentând o treptată introducere în miezul evenimentelor: din departe în aproape, din afară înăuntru, de la obiecte la oameni. De pildă, în lumea romanului *Enigma Otiliei* se pătrunde abia după ce personajul principal înregistrează specificul cartierului, al străzii Antim, casa Giurgiuveanu din față și din spate, intrarea, anticamera, scara interioară, salonul unde, în sfârșit, facem cunoștință cu locatarii.

În spatele incipitului-dată poate fi depistat ochiul extrem de prevenitor al unui romancier care nu intră fără a bate la ușa acestui nou mediu social și psihologic. Tabloul inițial este unul *productiv* angajând narațiunea pe o direcție ce va fi confirmată de evenimentele ulterioare (incipitul din *Morometii* introduce deja, prin verbul „se pare", tema deziluzionării, iar romanul balzacian ilustrează formula „Spune-mi unde locuiești ca să-ți spun cine ești").

b) *incipitul „in medias res"* violează orice intimitate a lumii diegetice, se insinuează brutal în chiar miezul acțiunii, fapt pentru care este eludat chiar segmentul esențial al intrigii, nodul, pe care narațiunea îl va recupera apoi printr-o retrospecție sau printr-o reconstituire. Astfel de texte narative propun un decupaj semnificativ, nu o acțiune tratată exhaustiv. Modelul a fost instituit de epopeile homerice care încep în plină desfășurare și chiar preferă un moment al desfășurării extrem de tensionat, *o stare de criză*: retragerea lui Ahile din luptă, ca reacție față de gestul lui Agamemnon, care-l nesocotise luându-i o sclavă sau dorul de casă al lui Ulise, captiv în insula nimfei Calipso. Într-un prezent narativ de durată relativ scurtă (de ordinul zilelor în *Iliada* și al săptămânilor în *Odiseea*) este îngrămădită întreaga istorie a războiului troian sau povestea rătăcirilor lui Ulise de la plecarea din Troia, evenimente întinzându-se, în ambele cazuri, pe parcursul a nouă ani.

În literatura română, exemplele clasice ale acestui tip de incipit sunt romanele *Baltagul* de Mihail Sadoveanu și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu.

3.5.1.2. Finalul angajează, prin simetria sa față de declicul inițial, același tip de semnificații în planul actului narării. Textul se întinde între majuscula inițială și punctul frazei finale (sau orice alt semn de punctuație forte). Practica literară a statuat închideri și deschideri textuale standard. Un roman ca *Tristram Shandy* al lui Sterne divulgă forța constrictivă a acestor modele ce încadrează „oficial" un anumit tip de povestire. Povestirea prototipică de factură orală

Scanned with OKEN Scanner

(basmul sau cântecul epic medieval) își marchează granițele textuale prin formule-clișeu. Naratorul unui basm realizează, în chiar primul moment al povestirii, un contract ficțional între el și ascultător, prin care acesta din urmă se obligă să considere drept adevărate faptele ce urmează a fi povestite, de vreme ce ele aparțin unui timp guvernat de o altfel de logică. Formula finală reprezintă ieșirea din universul fictiv – naratorul recunoaște că a inventat totul, că a spus „o poveste" sau chiar „o mare și gogonată minciună" – în lumea reală, atât de reală uneori, încât povestirea coboară în imediata actualitate, racordându-se la *aici și acum*:

> Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bè și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă.
>
> (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*, în *Poveşti. Amintiri. Povestiri*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 129)

Epoca modernă – și mai ales experiențele radicale alc Noului Roman – tinde să șteargă aceste spații-prag, dând impresia că povestirea s-ar povesti de la sine, că textul emerge dintr-o stare preexistentă lui și se continuă și dincolo de ultima literă scrisă.

Tipurile posibile de închidere textuală derivă din raporturile specifice stabilite între amplitudinea istoriei și cea a discursului narativ:

a) *discurs închis/povestire închisă* – este situația clasică, nonfigurată. Ultimul cuvânt „pune punct" și povestirii, și discursului, totul a fost spus, rolul naratorului s-a încheiat. Un astfel de final e construit de regulă în jurul unor verbe perfective:

> A doua zi m-am mutat la hotel pentru săptămâna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dăruit neveste-mi încă o sumă ca aceea cerută de ea la Câmpulung și m-am interesat să văd cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanța. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.
>
> (Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1985, p. 286)

b) *discurs deschis/povestire închisă*: istoria a ajuns până la punctul ei terminus, dar naratorul simte nevoia să prelungească discursul, prin comentarii sau digresiuni, spre a explicita, a evalua, a generaliza, a pune în abis intriga prezentată. Digresiunile discursive deturnează relația narator – povestire orientând instanța care povestește spre cititor. Un roman ca *Aventurile lui Tom Sawyer* are o *addenda* discursivă – intitulată chiar *Încheiere* – care hotărăște închiderea im-

Scanned with OKEN Scanner

placabilă a acțiunii, deşi ia în calcul posibilitatea reluării personajelor în alte situații de viață decât cele prezentate. Tipul acesta de prelungire ar fi o formă de autotextualitate, foiletonul sau suita, care nu continuă o operă pentru a o duce la bun sfârşit, ci, dimpotrivă, pentru a o relansa dincolo de ceea ce inițial era considerat drept sfârşitul său (GENETTE, 1982: 229). Aceasta însă ar fi o altă carte, cu un alt subiect:

> Aşa se sfârşeşte cronica de față. Fiind numai şi numai povestea unui băiat, trebuie să se oprească aici; dacă ar mai înainta mult, ar deveni povestea unui bărbat. Când scrii o poveste despre oameni maturi, ştii foarte bine unde trebuie să te opreşti, ştii că trebuie să închei cu o căsătorie. Când scrii însă despre copii, te opreşti unde-ți vine mai bine la socoteală.
>
> Cei mai mulți dintre eroii acestei cărți sunt încă în viață, o duc bine şi-s fericiți.
>
> S-ar putea ca într-o bună zi să fim ispitiți a relua povestea celor mici, ca să vedem ce fel de bărbați şi femei au ajuns, aşa că nu este înțelept să dezvăluim deocamdată nicio fărâmă din acea parte a vieții lor.
>
> (Mark Twain, *Aventurile lui Tom Sawyer. Aventurile lui Huckleberry Finn*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1988, p. 223)

c) *discurs închis/povestire deschisă* reprezintă situația intrigii de aventură (cu variantele ei, roman polițist, horror, S.F.), ce îşi relansează acțiunea în chiar momentul în care ea pare să se fi încheiat; astfel, deznodământul liniei epice epuizate conține germenii (nodul) celei de-a doua, care se va continua însă dincolo de paginile cărții, în imaginația cititorului. Este un mod de a sugera că aventura devine un mod de viață, alimentându-se din ea însăşi, la nesfârşit, sau că misterul scapă străduniilor omeneşti de a-l elucida. Modelul este instituționalizat tot de Homer care oferă în *Odiseea* un discurs tipic pentru romanul de aventură: în chiar momentul stabilizării sale în Itaca, Ulise îi mărturiseşte Penelopei că mai are de purtat o luptă pentru ca Poseidon să-i dăruiască tihna: va străbate lumea în căutarea oamenilor ce nu cunosc marea şi nu pun sare în bucate, iar semnul că a ajuns dincolo de granițele lumii cunoscute va fi întâlnirea cu un drumeț care va confunda vâsla de pe umărul său cu o lopată. Cervantes sugerează continuarea istoriei printr-o inversare de roluri: Don Quijote moare, după ce şi-a recăpătat luciditatea, dar în locul lui înnebuneşte Sancho, adică se contaminează de spiritul de aventură al stăpânului. În sfârşit, în literatura română, cunoscutul roman al lui Radu Tudoran *Toate pânzele sus!* ilustrează acest tip de final deschis, interesant mai ales prin inserțiile metatextuale:

> S-ar putea clipă mai frumoasă pentru a încheia povestea călătoriei? Ce să spui după aceea? Cum a mers *Speranța* la Buenos-Aires, cum a descărcat cărbunii, cum şi-a împlinit Ismail vechea poftă a inimii, şi-apoi cum au plecat cu

Scanned with OKEN Scanner

> toţii spre Mediterană, sfârşită fiind aventura? Dar nu, aventura nu se sfârşeşte niciodată, înmugureşte din ea însăşi, întruna, ca butaşul viţei de vie.

Discursul nu mai are suflu atunci când istoria nu-l mai serveşte, când spectaculosul călătoriei s-a consumat, dar autorul revigorează în ultimul moment scenariul epic printr-un mesaj din partea lui Pierre Vaillant care îl determină pe căpitan să schimbe drumul:

> Era clipa când se vestea faptul cel mare al zilei, la orizont răsăritul fluturându-şi pânzele roşii, ca să deschidă poarta larg soarelui. Iar dincoace, în timp ce etrava îşi începea iarăşi marşul triumfal al plecărilor, *Speranţa* îşi flutura pânzele albe, deschizând tainica poartă a călătoriilor ei viitoare.
>
> (Radu Tudoran, *Toate pânzele sus!*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1980, p. 434, 437)

d) *discurs deschis/povestire deschisă* – e un element ţinând de un proiect extrem de modern al scriiturii, propriu mai ales Noului Roman. În literatura clasică, acest tip de închidere textuală, marcat de obicei prin semnalmente grafice (punctele de suspensie), e specific textelor de tip ciclic, a căror amplitudine se poate prelungi la nesfârşit, în funcţie de dispoziţia povestitorului, prin adăugarea de noi şi noi episoade care se succed liniar, fără să modifice semnificaţia de ansamblu. Procedeul, frecvent în epica medievală, a fost discutat de E. R. Curtius în *Literatura europeană şi Evul Mediu latin* şi integrat formelor de „omisiune elocventă" (1970: 105), care afectează modestia cu pretinsul scop de a nu plictisi cititorul.

În literatura română, e faimos artificiul compoziţional care încheie eseul lui A. I. Odobescu *Pseudo-cynegeticos*: ultimul capitol, intitulat într-un ton de badinerie *Capitolul cel mai plăcut pentru cititor*, este alcătuit în exclusivitate din puncte de suspensie, cititorul fiind invitat să-şi prelungească reflecţia în acest spaţiu alb, de respiraţie a ideilor. Eseul odobescian este, în felul acesta, un exemplu explicit de *opera aperta*, subliniind, o dată în plus, specificitatea genului eseistic, un gen extrem de lax, care nu-şi prevede închiderea şi admite poziţii de natură strict personală.

3.5.1.3. Marginile textuale pot fi dublate în cazul existenţei unui aparat paratextual. **Prologul şi epilogul** sunt forme ale discursului de escortă, încadrează acţiunea şi, chiar dacă îmbracă forme epice, nu se integrează în clasicele momente ale subiectului (numite impropriu astfel în manualele şcolare, de fapt sunt *momente ale fabulei*!).

Prologul, preluat din teatru (moment premergător intrării corului, constând într-un dialog între două personaje prin care sunt schiţate liniile generale

Scanned with OKEN Scanner

ale acțiunii), poate îmbrăca, în epopeea antică, forma invocației către muză, în care rapsodul își prezintă proiectul (și cu ocazia aceasta avansează *in nuce* subiectul) și cere ajutor muzei pentru a-i dezvălui fapte pe care numai ea le cunoaște.

Dincolo de funcția de a oferi un rezumat al textului, prologul motivează inițiativa auctorială, dezvăluie fazele genezei textuale, recunoaște modelele (precum Ion Budai-Deleanu, în *Țiganiada*), ghidează lectura, oferă chei de interpretare (cele două adresări către cititor care prefațează textul *Istoriei ieroglifice* a lui Dimitrie Cantemir) sau reprezintă pandantul teoretic al dezvoltării epice (la Nicolae Filimon, care realizează, în prologul romanului *Ciocoii vechi și noi*, fiziologia ciocoiului).

Epilogul este un apendice al acțiunii, în general scurt, care prezintă, într-o tehnică rezumativă alertă, destinul personajelor peste ani în maniera unei știri ce punctează statutul lor social și starea civilă. De regulă, epilogul își găsește motivația atunci când personajele își schimbă traiectul vieții sau când finalul acțiunii le-a lăsat în cursul procesului de formare. Poate încadra și forme scenice precum întâlnirea lui Felix cu Pascalopol în tren, după război și după ce acesta din urmă se despărțise de Otilia. Poate cel mai lung epilog al literaturii universale aparține romanului tolstoian *Război și pace* unde, pe parcursul a aproximativ 120 de pagini, autorul prezintă căsătoria Natașei Rostova cu Bezuhov (partea I) și propria teorie despre impactul istoriei asupra popoarelor, asupra personalităților sau asupra individului simplu. Această parte a II-a a epilogului – acuzată de încălcarea flagrantă a principiului impersonalității în literatură – reprezintă de fapt un amplu eseu de filosofie a istoriei într-un roman realist, o reflecție sistematică și documentată asupra noțiunilor de libertate și fatalitate.

Epilogul poate fi folosit ca element compozițional și în romanul modern constituit pe principiul „dosarelor de existență". Camil Petrescu încheie *Patul lui Procust* cu două epiloguri ce elucidează destinul a două personaje: sinuciderea lui Ladima, investigată de Fred Vasilescu, și moartea lui Fred, văzută din perspectiva autorului-narator.

3.5.2. Structura discursului narativ

Numită de Todorov (1975: 83) sintaxă narativă, structura discursului se întemeiază pe trei unități textuale care reprezintă de fapt trei straturi de analiză:

- propoziția – unitate primară, corespunzând unei acțiuni nedecompozabile, alcătuită din agent (SB cu sau fără OB) și predicat, acesta din urmă conținând întreaga informație asupra acțiunilor sau calităților agentului;
- secvența (sau macropropoziția), alcătuită dintr-o serie de propoziții pe care o percepem ca încheiată, putând forma o povestire independentă; o

Scanned with OKEN Scanner

secvență comportă fie o inversare de atribute, fie o prejudiciere sau o ameliorare;

- textul (macrosecvența), alcătuit dintr-un număr de secvențe eliptice sau complete.

Secvențele narative se combină între ele după trei principii de bază:

a) înlănțuire – adițiune; este cea mai simplă modalitate de combinare, presupune o accelerare a ritmului narativ şi poate apărea sub două variante:

- fie o primă secvență este urmată direct de o a doua:

A (1, 2, 3, 4, 5) – B (1, 2, 3, 4, 5)

- fie finalul unei secvențe prime devine începutul secvenței următoare:

[A1, A2,A3,A4, (A5 = B1), B2, B3, B4, B5]

b) alternanță – împletire; este tipul compozițional în care se dezvoltă cel puțin două intrigi ce evoluează în paralel, pentru a se uni la un moment dat, lămurindu-se reciproc:

- alternanță: **A, B, A, B, ..., A = B**. Exemplul clasic este cel al romanului epistolar. De asemenea, romanul bazat pe o adițiune de istorii, aparent fără legătură. De pildă, *Adam şi Eva* de Liviu Rebreanu oferă cazul unor narațiuni izolate – acțiuni fixate în spații şi timpuri diferite – care se dovedesc în final a fi etapele unui proiect unic, prezentarea evoluției spirituale a unui cuplu androginic. Structura romanului ar fi următoarea:

1 2 3 4 5 6 7
Începutul - A - B - C - D - E - F - G - Sfârşitul = ABCDEFG

- împletire: **A, B, A=B, A, B, A=B, ..., A=B**. Ex., *Ion* de Liviu Rebreanu, unde planurile paralele, țărănimea şi intelectualitatea, se intersectează frecvent, personajele migrează dintr-un mediu în altul, liniile epice sunt solidare;

c) intercalare – înglobare; este tipul compozițional caracterizat prin abandonarea unei secvențe începute în favoarea unei a doua secvențe urmate de finalizarea celei dintâi:

A1, A2 - B1, B2, B3, B4, B5 - A3, A4, A5

Povestirea în ramă sau compoziția în abis, teoretizată şi practicată de Gide, funcționează pe acest principiu; cele două secvențe pot fi în întregime independente sau secvența înglobată poate juca rolul unei propoziții în secvența

Scanned with OKEN Scanner

inițială, propoziție care ar putea fi formulată în genul „X spune o poveste" sau „X povestește ce i s-a întâmplat".

Forma cea mai spectaculoasă a înglobării este prezența oamenilor-povestiri, când fiecare personaj nou antrenează o nouă povestire, astfel că povestirea înglobantă devine „povestirea unei povestiri". Este cazul ciclului sadovenian *Hanu Ancuței*, unde fiecare povestire poate fi considerată o replică extinsă într-un polilog pe nouă voci.

Narațiunea este alcătuită dintr-o singură secvență în povestirea prototipică, în snoava unicepisodică, în schiță sau moment (I. L. Caragiale, Cehov) sau dintr-o combinație de secvențe în epopee, nuvelă (reproduce în mic legile compoziționale ale romanului) sau roman, gen polifonic prin excelență.

3.5.3. Categoriile narațiunii literare. Figuralitatea textului narativ

Între ceea ce spune textul şi felul cum spune, în spațiul dintre semnificat şi semnificant, se instalează figura, care e concomitent *tehnică* şi *viziune asupra lumii*. Cum s-a văzut (**2.5.2.**), gradul de figuralitate al unui text poate fi perceput doar prin măsurarea abaterii față de o normă teoretică ideală, textul de o transparență absolută, în cazul narativului, „istoria ştiințifică a istoricilor", unde limbajul se păstrează în limitele gradului zero, iar discursul se supune reprezentării, estompându-se până într-acolo, încât nu lasă să se vadă decât evenimentul (GRUPUL μ, 1974: 265). La fel se întâmplă şi în textul dramatic, unde autorul e absent, scena fiind încredințată în exclusivitate personajelor. În literatura epică însă, discursul ne poate face atenți, într-o mai mare sau mai mică măsură, asupra propriei lui existențe, ceea ce reprezintă de fapt o manifestare a funcției poetice a limbajului.

Vom înțelege prin *figuri ale narațiunii* punctele nevralgice, conflictuale, în care discursul şi istoria îşi dispută întâietatea, modalitățile prin care discursul se pune în evidență în detrimentul povestirii spulberând impresia că aceasta s-ar povesti de la sine, în fapt toate informațiile ce ne determină să trecem de la un nivel la celălalt.

3.5.3.1. Timpul

Naratologia de orientare formală identifică drept sursă de figuralitate raportul dintre cele două linii temporale: *timpul ficțiunii*, al aventurii, un timp produs de text, care are un caracter pluridimensional, fiind capabil de mobilitate (e timpul cosmic, geologic, psihologic, istoric, mitic, legendar) şi *timpul scriiturii*, unidimensional, putând fi parcurs într-o singură direcție. Identificându-se cu

Scanned with OKEN Scanner

timpul lecturii (aproximat în funcţie de lungimea textului în linii şi pagini), acesta din urmă îşi relevă valoarea de pseudotimp. Funcţia actului narării este *de a traduce* un timp în altul – „o figură complexă e proiectată pe o linie dreaptă" (TODOROV, 1972: 387) –, fapt care generează efecte de ordin estetic, de cele mai multe ori intenţionate. Raporturile temporale care se stabilesc între discurs şi diegeză sunt ordonate de trei parametri: *ordine*, *durată* şi *frecvenţă* (GENETTE, 1972, TODOROV, 1975).

3.5.3.1.1. Ordinea

Diferenţele de *ordine* se reflectă – cum s-a văzut (**3.3.**) – în dihotomia stabilită de formaliştii ruşi între *subiect* sau *tramă* şi *fabulă*. Categoria ordinii ilustrează jocul sintactic datorat formelor de neconcordanţă între înşiruirea elementelor în povestire (ordinea naturală, a evenimentelor) şi în discurs (ordinea textuală, a cuvintelor, ordinea în care cititorului i se comunică aceste evenimente). Decalajul de ordine dintre temporalitatea conţinutului narativ şi cea a discursului care evocă acest conţinut reprezintă chiar *legea punerii în text*, cvasicoincidenţa celor două axe fiind proprie textelor nonliterare nonficţionale: cronici, texte procedurale (reţete, instrucţiuni de montaj) sau reportaje sportive în direct, în care evenimentele sunt relatate pe măsură ce se desfăşoară. Povestirea literară respectă extrem de rar paralelismul celor două cronologii şi aceasta se întâmplă în texte epice unisecvenţiale sau în variantele repovestite pentru copii ale unor opere celebre. *Iliada* repovestită de George Andreescu (Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1979) începe cu cauza primă a războiului troian, acţiunea zeiţei Discordia care tulbură ospăţul olimpienilor şi declanşează competiţia pentru frumuseţe, în vreme ce textul homeric debutează cu mânia lui Ahile, eveniment ce are loc în al nouălea an de asediu; la fel, acţiunea celorlalte două epopei, *Odiseea* şi *Eneida*, se dezvoltă, în această variantă simplificată, de la episodul comun al arderii Troiei.

Dacă totuşi procedeul e riguros menţinut într-o epică amplă, e vorba de texte contrafăcute, ce mizează pe un efect de notaţie directă, când timpul trăirii se suprapune timpului mărturisirii (naraţia simultană din *Petrecerea timpului*, romanul lui Michel Butor, care experimentează astfel şi coincidenţele de durată ale celor două temporalităţi narative).

Nonliniaritatea e mai curând regula decât excepţia în povestire. Dacă timpul istoriei e nesecţionabil, ireversibil şi irepetabil, timpul discursului în schimb îşi permite numeroase „licenţe" (anacronii). Textul se organizează prin întreruperi şi reluări, omisiuni şi recuperări după o logică narativă, şi nu cronologică. Formele de anacronie narativă sunt:

Scanned with OKEN Scanner

- *Analepsa* sau *retrospecția*: discursul prezintă „după" ceea ce s-a întâmplat „înainte". Poate fi externă (heterodiegetică), atunci când dezvoltă o linie a istoriei cu un conținut diegetic diferit de cel al povestirii de bază (e centrată pe un personaj nou introdus sau pierdut din vedere de mai mult timp), sau internă (homodiegetică), când linia sa de acțiune se interferează cu cea a povestirii principale; în acest din urmă caz, analepsa poate fi completivă (*renvoi*), cu funcția de a trimite la o lacună a diegezei, sau repetitivă (*rappel*), când dublează un segment diegetic prin amintirea cuiva (GENETTE, 1972: 90-105). În cazul analepsei, interesează atât întinderea ei (numărul de pagini), cât și amplitudinea (durata cuprinsă în povestirea dată ca digresiune).

  Analepsa reprezintă o situație narativă frecventă, încât de multe ori e dificil a o identifica drept figură. Evident, analepsele sunt legitime atunci când urmează introducerii unui nou personaj, fapt care pretinde schițarea în linii mari a biografiei sale și chiar evocarea strămoșilor, sau în cazul în care conțin povestirea a ceea ce două personaje au făcut sau au văzut în ajun. Ca figuri, ele apar doar atunci când scurtcircuitează flagrant liniaritatea discursului, înlăturând prezentul narativ și aducând în prim-plan fapte revolute care astfel sunt intens semnificate. Cea mai întinsă analepsă din literatura română poate fi întâlnită la Camil Petrescu, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, unde pe parcursul a 120 de pagini – jumătate din roman – Gheorghidiu rememorează, într-o noapte de insomnie agravată de refuzul căpitanului de a-i acorda o permisie, întreaga istorie trecută a iubirii lui cu Ela, istorie care încape între „Eram însurat de doi și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală" și „Iată, au început să se albească ferestrele, în casă întunericul se rărește ca un praf și eu n-am închis încă ochii. Cearta cu Corabu mi se pare ștearsă".

  Un mod aparte de a folosi analepsa e semnalat de Genette în discursul proustian: eludarea racordului ei cu povestirea care o conține, fapt ce ilustrează, în cazul romancierului, confuzia trecut – prezent în teritoriul duratei subiective (GENETTE, 1972: 104-105).

- *Prolepsa* (*anticipația*) este o formă de „impacientă narativă", constând în evocarea/povestirea „înainte" a ceea ce se va întâmpla „după"; are un caracter de excepție în literatura epică și se poate realiza prin diferite forme de preaviz (titluri, motouri, prologuri, intervenții discursive ale naratorului – așa-numitele adresări către cititor care orientează lectura –, compozițiile în abis) sau prin povestire predictivă (profeția visului, a oracolelor, a zeilor, a ursitoarelor, a profeților). În basm, adjuvantul îi povestește eroului ce i se va întâmpla, dar, deocamdată, în plan evenimențial nu i se întâmplă nimic. La fel ca analepsele, ele sunt interne și externe, acestea din urmă putând avea și funcție de epilog atunci când conduc până la termenul ei logic o linie de acțiune:

Scanned with OKEN Scanner

> Atunci ea îl culcă pe umărul ei cu ochii ţintă la trandafir. Senatorul îi cuprinse mijlocul, îşi ascunse chipul la subsuoara ei de animal de munte şi se lăsă pradă groazei. După şase luni şi unsprezece zile avea să moară în aceeaşi poziţie, înnebunit şi repudiat în urma scandalului public din pricina Laurei Farina, şi plângând de furia de a muri fără ea.
>
> (Gabriel García Márquez, *Moarte constantă dincolo de dragoste*, în *Incredibila şi trista poveste a candidei Eréndira şi a bunicii sale fără suflet*, trad. de Tudora Şandru-Mehedinţi, Bucureşti, RAO, 2002, p. 53)

În *Cronica unei morţi anunţate*, Gabriel García Márquez ilustrează un miniroman care mizează, sub aspect structural, în întregime pe funcţia prolepsei. El prezintă, cum ne previne şi titlul, o moarte absurdă tocmai pentru că a fost extrem de mediatizată. Pe tot parcursul discursului, omorârea lui Santiago Nasar e anunţată de mai multe ori, toată lumea ajunge să vorbească despre aceasta, dar nimeni nu pare să dea crezare ameninţării, cu atât mai mult cu cât potenţiala victimă îşi vede netulburată de treburi. Când, în sfârşit, oamenii percep gravitatea spuselor celor doi viitori asasini (care îşi dezvăluiseră public intenţiile tocmai pentru că doreau să fie împiedicaţi), încearcă să o evite, dar o cauzalitate funcţionând cu precizia unui mecanism hotărăşte ca evenimentul nefast să aibă loc. Prolepsa are aici rolul de a bloca conexiunea evenimenţială.

- *Analepsă în prolepsă* – formă de bricolaj a timpurilor narate (în loc să fie situată în prezentul narativ, o întâmplare este inclusă într-o anticipare, unde capătă statut de amintire) – apare în debutul romanului *Un veac de singurătate*:

> Mulţi ani după aceea, în faţa plutonului de execuţie, colonelul Aureliano Buendía avea să-şi amintească de după-amiaza îndepărtată când tatăl său îl dusese să facă cunoştinţă cu gheaţa.
>
> (Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate*, trad. de Mihnea Gheorghiu, Bucureşti, RAO, 2000, p. 7)

3.5.3.1.2. Durata

Categoria *duratei* opune timpul în care se presupune că se încadrează acţiunea reprezentată timpului necesar pentru lectura discursului. Raportarea spaţiului (lungimea textului) la timp (durata lecturii) relevă *viteza narativă* (GENETTE, 1972: 123). Figurile duratei (*elipsa*, *pauza descriptivă*, *rezumatul*, *scena*, *digresiunea*) determină efecte similare celor de ordin cinematografic: accelerarea şi ralantiul, rezultat al unor procedee retorice de tipul adjoncţiei sau

Scanned with OKEN Scanner

al suprimării (GRUPUL μ, 1974: 268). Raporturile de durată depind de natura *modurilor* narative (v. *infra*, **3.5.3.2.**). De fapt, în spaţiul discursului narativ, toate categoriile în discuţie îşi relevă solidaritatea, fiind separabile doar sub aspect teoretic:

- *Rezumatul (sumarul)* relatează, în câteva paragrafe sau pagini, mai multe zile, luni sau ani din viaţă, fără detalii de acţiune sau de cuvinte (TP = n, TD = n, TP > TD). Reprezintă tranziţia cea mai obişnuită între două scene în proza sfârşitului de secol al XIX-lea. Poate fi folosit şi în expunerea unui roman pentru a furniza rapid întreaga informaţie necesară.

  Trăsăturile povestirii rezumative sunt prezentarea succintă (însumează evenimentele şi cuvintele alcătuind din ele un simplu bilanţ) şi prezentarea nonvizualizată (condensarea puternică împiedică vizualizarea mentală a istoriei). În funcţie de conţinut, tipurile de rezumat vor fi: rezumarea evenimentelor nonverbale şi rezumarea discursului actorilor (LINTVELT, 1994: 61).

- *Elipsa (hiatul temporal)* este forma limită a rezumatului: discursul omite un anumit interval al diegezei (TP = n, TD = 0, TP ∞> TD). Dacă evenimentul ascuns nu are relevanţă asupra istoriei, elipsa nu e figură; va fi figură numai dacă prozatorul l-a omis intenţionat şi a creat astfel un fapt stilistic. Elipsa poate fi explicită („doi ani mai târziu"), implicită (nedeclarată în text) sau pur ipotetică (imposibil de aproximat).

- *Scena* este locul concentrării dramatice, degajată aproape în întregime de impedimentele descriptive sau discursive; tocmai de aceea, durata desfăşurării coincide convenţional cu durata receptării, fapt vizibil mai ales în teatru: TD = TP.

  Scena este o formă de reprezentare, de *mimesis*, opusă povestirii (*diegesis*) şi deţine două avantaje: prezentare completă şi prezentare vizualizată. Ca în cazul rezumatului, există două tipuri de scenă, în general mixate: scena evenimentelor verbale (discursul actorilor) şi scena evenimentelor nonverbale (derularea punct cu punct a acţiunii unui personaj într-un anumit interval de timp) (LINTVELT, 1994: 60). Egalitatea perfectă între durata istoriei şi cea a discursului se realizează în dialogul ce reproduce strict cuvintele schimbate sau în monologul stenografiat al actorului (în proza de analiză). Un experiment interesant realizează Joyce în finalul romanului *Ulysses* prin monologul adeseori incoerent, lipsit total de semne de punctuaţie al lui Molly Bloom, pe care-l citim exact în intervalul necesar producerii lui.

- *Pauza descriptivă* şi *digresiunea* presupun suspendarea temporală, în sensul că timpului din discurs nu-i corespunde niciun timp ficţional: TP = 0, TD = n,

Scanned with OKEN Scanner

TD > TP. Descrierea poate figura ca pasaj separat, conținând germenii acțiunii viitoare (Balzac), poate fi realizată în mișcare (după model homeric), poate pune accentul asupra activității perceptive a celui care contemplă (Proust) – situații în care nu determină niciodată o întrerupere a timpului diegezei – sau poate opri complet cursul evenimentelor (ficțiunea), pentru a-l înlocui cu durata instanței care povestește, punând astfel în evidență axa scriiturii (Alain Robe-Grillet). Digresiunea – una dintre legile prozei de analiză (construcțiile mentale ale lui Gheorghidiu concurează sau chiar depășesc prin întindere desfășurarea de fapte) – e resimțită ca atare doar în romanul obiectiv, prin introducerea unor fragmente reflexive sau comentative în derularea evenimentelor.

Figurile duratei determină accelerările, încetinirile, stagnările narațiunii, comandate fiind de legea eficienței și a economiei, ca și de sentimentul naratorului referitor la importanța anumitor momente sau episoade în întregul textual.

3.5.3.1.3. Jocul **frecvenței** declanșează incongruențe între ocurența enunțului narativ și cea a conținutului său:

- *Povestirea singulativă*, care relatează o dată (sau de „n" ori) ceea ce s-a întâmplat o dată (sau de „n" ori, într-un număr egal sau inegal), constituie situația clasică. Ex.: *Aseară m-am culcat devreme.*

- *Povestirea repetitivă* (discursul povestește de „n" ori, eventual din perspective diferite, ceea ce s-a întâmplat o singură dată: *Aseară m-am culcat devreme./Aseară m-am culcat la ora 8./Aseară te-ai culcat foarte devreme./Aseară Liviu s-a culcat foarte devreme* etc. Poate fi expresia unei obsesii a personajului, a unei intenții de complementaritate (informațiile unor personaje diferite întregesc imaginea unui unic fapt) sau de ambiguizare a evenimentului prin suprapunerea unor relatări contradictorii. Un exemplu cunoscut de povestire repetitivă, având intenția de a parodia limbajul jurnalistic care deturnează, în funcție de orientarea politică a diverselor cotidiene, semnificația aceluiași fapt obiectiv, este schița lui Caragiale *Temă și variațiuni*. La fel, *Exercițiile de stil* ale lui Raymond Queneau, unde același fapt este povestit de 99 de ori, în variante diferite, de la simpla informație până la discursul ce parodiază diferite idiomuri, limbaje sociale, limbaje specializate, forme și figuri ale discursului, serii semantice, moduri de percepție etc. Iată mai jos două asemenea exemple:

Scanned with OKEN Scanner

Într-o zi mă găseam pe platforma unui autobuz violet. Era acolo un tânăr destul de ridicol: gât indigo, cordon la pălărie. Deodată protestează împotriva unui domn albastru. Îi reproşează anume, cu o voce verde, că îl îmbrânceşte de fiecare dată când coboară oameni. Acestea fiind spuse, se precipită spre un loc galben să se aşeze.

Două ore mai târziu îl întâlnesc în faţa unei gări portocalii. E cu un prieten care îi recomandă să-şi pună un nasture la pardesiul roşu.

(Raymond Queneau, *Curcubeul*, în *Exerciţii de stil*, coord. trad. de Romulus Bucur, Editura Paralela 45, 2004, p. 43)

Uan dei spre middei am teicuit busul şi sii un june man cu un greit nec şi cu un het cu şnur less împletit kaind. Brusc, acest june man bicams creizi şi achiuză un respectabăl săr că-l calcă pe tăuz. Apoi ranează spre un sit anocupat.

O oră mai leitär îl sii ăghein; mergea apăndaun în faţă la Seint Lazar steişăn. Un frumuşel îi dădea ădvais apropo de un batăn.

(*Anglicisme*, în *ed. cit,*. p. 123)

- *Povestirea iterativă* – discurs unic/multitudine de evenimente similare (*Săptămâna trecută, în fiecare seară m-am culcat devreme*) – este subordonată în romanul tradiţional povestirii singulative, faţă de care funcţionează ca introducere: scriitorul evocă, de obicei, o stare iniţială stabilă, cu ajutorul unor verbe la imperfect, înainte de a introduce seria evenimentelor singulare care vor constitui povestirea propriu-zisă. Povestirea iterativă exprimă intenţia de a surprinde ciclicitatea evenimenţială, revenirea orelor, zilelor, a anotimpurilor, dar şi un gen de dialog devenit uzual, care s-ar putea repeta la nesfârşit fără schimbare. Genette vorbeşte despre existenţa unui pseudoiterativ în opera lui Proust, care se referă la conversaţiile dintre Swann şi Odette cuprinzând o clasă de întrebări şi răspunsuri identice în substanţa lor („Şi dacă Swann o întreba ce înţelegea prin asta, ea îi răspundea cu puţin dispreţ…").

3.5.3.2. Modul narativ se susţine pe problemele **distanţei** şi priveşte „gradul de prezenţă a evenimentelor evocate în text" (TODOROV, 1975: 62). Deduse din opoziţia platoniciană *diegesis/mimesis*, modurile de bază se reduc la două atitudini narative fundamentale – a povesti şi a reprezenta (*sommaire/scène*) –, a căror predominanţă apropie textul narativ de cronică sau de dramă, în funcţie de ponderea acordată discursului naratorului sau discursului personajelor (TODOROV, 1972: 392). Ambele caracterizează atât transpunerea în verbal a nonverbalului (povestirea de evenimente), cât şi transpunerea verbalului în verbal (povestirea de cuvinte); în acest din urmă caz, fidelitatea redării cunoaşte grade de tipul (GENETTE, 1972: 183-225):

Scanned with OKEN Scanner

- *discurs povestit* (forma cea mai diegetică, implică maximum de distanță, căci înregistrează doar conținutul actului vorbirii): *Am discutat despre vreme.*
- *discurs transpus* (stil indirect, stil indirect liber): *El a spus că e prea cald pentru luna mai./S-a arătat îngrijorat de starea culturilor. E prea cald pentru luna mai, ce să-i faci?*
- *discurs raportat* (stil direct, stil direct legat) – forma cea mai mimetică, oferă maximum de informație și minimum de informator: *– Prea e cald pentru luna mai! a spus el./Și-i tot dădea înainte că de ce e așa de cald...*

3.5.3.3. Accesul la evenimentele diegezei este posibil numai prin adoptarea și/sau modificarea unui **punct de vedere** sau a unei **focalizări**, categorie narativă supraordonată, căci se repercutează efectiv asupra celorlalte planuri ale textului. Problemele legate de **perspectivă** răspund la două întrebări: „Cine vede?" – la care se adaugă și preocuparea de a determina centrul de orientare auditiv, tactil, gustativ și olfactiv (LINTVELT, 1994: 51) – și „Cât știe și deci cât poate transmite cel care vede?". În cartea sa dedicată „punctului de vedere", Lintvelt amendează clasificările clasice datorate lui Jean Pouillon (*Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946), Tzvetan Todorov (*Poétique*, Paris, Seuil, 1973, trad. rom. 1975), Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972) reproșându-le tocmai confuzia celor două criterii. Sistemul de echivalențe conceptuale și terminologice ar fi următorul:

- viziunea „din spate" (Pouillon, Todorov) = focalizare zero (Genette);
- viziunea „cu" (Pouillon, Todorov) = focalizare internă (Genette);
- viziunea „din afară" (Pouillon, Todorov) = focalizare externă (Genette).

Se poate vorbi despre povestire nefocalizată atunci când naratorul ne spune mai mult decât știe oricare dintre personajele sale (omnisciența narativă). El nu este niciodată și personaj, dimpotrivă, e undeva deasupra lor, ca un demiurg, prezent în mai multe locuri deodată, capabil să intre în mintea acestora și să le dezvăluie gândurile cele mai ascunse.

În focalizarea internă, naratorul se identifică cu un personaj și furnizează doar acele informații care îi sunt accesibile; cunoaște trei variante: *fixă* (se adoptă punctul de vedere al unui singur personaj), *variabilă* (există mai multe personaje focale) și *multiplă* (romanul epistolar).

În focalizarea externă naratorul este un observator exterior, având atribuția de a înfățișa doar datele obiective pe care le poate percepe din afară. Știe mai puțin decât știu personajele și se mulțumește cu înregistrarea conduitei lor în aspectele vizibile, cu descrierea înfățișării fizice și a mediului. Este tipul de focalizare proprie narării aparențelor (niciodată nu vom ști ce se află în interioritatea personajului), în vreme ce versiunea adevărată asupra faptelor unui

Scanned with OKEN Scanner

personaj ne parvine doar prin adoptarea de către narator a unei viziuni „dindărăt" (TODOROV, 1972: 391). Viziunea „cu", prin definiție subiectivă și deci necreditabilă, cunoaște varianta mai complexă a stereoscopiei date de prezența unor puncte de vedere concurente asupra aceluiași eveniment, fapt ce permite reliefarea subiectului perceptor, de vreme ce obiectul percepției e deja cunoscut.

Într-o povestire, focalizările se pot schimba, nimic nu-l împiedică pe autor să realizeze treceri de la un tip de viziune la altul, există însă un cod predominant al textului față de care se măsoară abaterile. De exemplu, Genette sesizează prezența unor fragmente cu focalizare zero în opera lui Proust care, fiind scrisă la persoana I, ar trebui să implice constant o focalizare asupra protagonistului-narator (viziunea „cu").

Din combinările posibile între *subiecții perceptori* – naratorul, actorul, perspectiva de o obiectivitate absolută a unei camere de luat vederi – și *profunzimea percepției*, respectiv cantitatea de cunoștințe la care subiectul perceptor are acces (internă/externă, limitată/ilimitată) rezultă **tipurile narative** (LINTVELT, 1994). Astfel, *tipului narativ auctorial* (în care acțiunea romanescă e filtrată de conștiința subiectivă a naratorului) îi este specifică percepția internă și externă ilimitată (omniscienta internă și externă); cel *actorial* (în care centrul de orientare este un actor) permite o percepție externă limitată (extrospecția), dar și una internă limitată la propria persoană (introspecția); în sfârșit, *tipul narativ neutru* e lipsit de un centru de orientare, beneficiind de o obiectivitate etalon – minată doar de faptul că presupune și el un proces de selecție semnificativă –, și realizează numai percepția externă limitată (înregistrarea). În acest din urmă caz, povestirea pare a se povesti de la sine, e o simplă înregistrare de acțiuni, circumstanțe, personaje, fără niciun comentariu, fără nicio motivație logică.

3.5.3.4. Clasificarea lui Lintvelt se complică și se nuanțează prin introducerea celei de-a treia variabile, **statutul naratorului**, chestiune care ține de categoria **vocii** sau **a aspectului** (CINE vorbește?) și se referă la raporturile dintre narație și diegeză. Cel care vorbește poate fi o instanță anonimă care nu participă la acțiunea romanescă, asumându-și doar funcția de reprezentare și de regie (*narațiunea heterodiegetică*) sau o instanță care, înainte de a lua cuvântul, se poate constitui ca personaj al povestirii (*narațiunea homodiegetică*). În acest din urmă caz, naratorul suportă o dedublare în *eu narant*, care păstrează prerogativele povestitorului amintite mai sus, și *eu narat*, care, în calitate de personaj, îndeplinește și funcția de acțiune, joacă un rol în istorie.

Luând în calcul cele două criterii, cel al centrului de orientare a cititorului și cel al opoziției narator – actor, tipurile narative pot fi nuanțate, astfel că se ajunge la cinci situații: *heterodiegetic (auctorial, actorial, neutru), homo-*

Scanned with OKEN Scanner

diegetic (auctorial, actorial). După cum se poate observa, din simetria clasificării lipseşte tipul homodiegetic neutru, imposibil de reperat de altfel în practica literară, căci naratorul-actor îndeplineşte în mod obligatoriu şi funcţia de interpretare, filtrează acţiunea romanescă prin conştiinţa sa inevitabil subiectivă, ceea ce ar contraveni exigenţelor de obiectivitate proprii înregistrării unei camere.

3.5.3.5. O problemă care interesează temporalitatea narativă, dar şi aspectul este **timpul naraţiei**, discutat de Genette la categoria *voix* (1972: 228-238). Distanţa în timp a instanţei narative faţă de *momentul acţiunii* (Când povesteşte?) dă naştere la patru tipuri de naraţiune:

- anterioară (povestirea predictivă);
- simultană (discursul imediat caracterizând în general tipurile actoriale);
- ulterioară (e situaţia narativă „normală", specifică tipurilor auctoriale);
- intercalată, situaţie constând într-o pluralitate de acte narative succesive, intercalate între secvenţe de evenimente (romanul epistolar, jurnalul intim).

Momentul narării influenţează categoria perspectivei mai ales în povestirea la persoana I, unde poate determina lărgirea câmpului de vedere, dacă naratorul adoptă poziţia lui „de astăzi" (centrul de orientare e eul narant), sau, dimpotrivă, limitarea lui, dacă mimează ignoranţa, transpunându-se în pielea celui de odinioară (eul narat).

3.6. Schema comunicării narative

Privit din perspectivă pragmatică, textul narativ se caracterizează printr-o relaţie de comunicare complexă între diferitele sale instanţe narative. **Instanţele narative** – o problemă extrem de controversată a naratologiei – se ordonează în funcţie de patru planuri:

3.6.1. Instanţe extratextuale concrete: AUTORUL CONCRET şi CITITORUL CONCRET; sunt fiinţe al căror statut ontologic este verificabil, ele există în afara operei şi independent de ea. Autorul concret al romanului *Moromeţii* este Marin Preda, scriitor care a trăit în perioada 1922-1980, a fost fiul lui Tudor Călăraşu, a debutat la vârsta de 20 de ani în ziarul „Timpul" etc.

Autorul concret este *cel care produce opera ca obiect*, ca artefact (o concepe, o scrie, o publică, o reeditează etc.), numele (sau pseudonimul) lui nu apare decât pe copertă. Excepţie face, desigur, literatura autobiografică bazată tocmai pe existenţa unui pact autobiografic ce postulează identitatea de nume a AUTORULUI, NARATORULUI şi PERSONAJULUI (LEJEUNE, 2000: 11-48).

Scanned with OKEN Scanner

Şi cititorul concret poate fi semnalat la nivel categorial în discursul de escortă al cărţii: *Povestiri pentru copiii cuminţi* sau *Teste pentru candidaţii la...*, ceea ce conturează totodată şi sfera receptorilor ideali, publicul-ţintă. Asemenea autorului concret, el este dotat cu o identitate socio-culturală precisă, e „cititorul în carne şi oase", CONSUMATORUL, atât de diferit de fiecare dată (proaspăt alfabetizat, erudit, bărbat, femeie, tânăr, vârstnic), încât nu poate fi aproximat decât pe calea mediei statistice. La rigoare, există, spune Paul Cornea, două mari tipuri de cititori empirici: cititorii de rând, cei care nu pot realiza decât o lectură aleatorie, nonpredictibilă şi adesea simplistă (în funcţie de cunoştinţe, predispoziţii, idiosincrazii, interese, circumstanţe) şi profesioniştii lecturii, aceia care citesc textul în mod avizat (bazându-se pe competenţă şi pe obligativitatea de a-şi motiva opiniile), respectiv criticii şi experţii. Diferenţa dintre critic şi expert stă în aceea că primul procedează de regulă intuitiv, intenţionând să aprecieze valoarea estetică a operei, şi este mai mult sau mai puţin subiectiv, în vreme ce al doilea explică legile de funcţionare ale operei sau ale fenomenului literar, tinzând spre cunoaşterea obiectivă, de tip ştiinţific (CORNEA, 1998: 62-63).

Autorul concret şi cititorul concret nu se întâlnesc în viaţa de toate zilele decât în mod excepţional în cursul lansărilor de carte sau al întâlnirilor cu cititorii; ei relaţionează însă, în cazul coincidenţelor spaţio-temporale, în mod indirect, în sensul că autorul poate modifica orizontul de aşteptare al cititorului, iar cititorul poate influenţa producţia literară printr-o receptare critică sau aprobatoare.

3.6.2. Instanţe intratextuale:

3.6.2.1. abstracte: AUTOR ABSTRACT/CITITOR ABSTRACT

Ambii sunt incluşi în opera literară ca *ideologii*, fără a fi reprezentaţi direct.

Autorul abstract este o versiune a autorului concret, imaginea sa proiectată în operă. Prezenţa lui poate fi mai mult sau mai puţin discretă, el rezultă din lectura operei şi exprimă în mod indirect (este o prezenţă difuză şi mută, nu vorbeşte niciodată) o anumită viziune asupra lumii, un *Weltanschauung* dedus „din alegerea unei lumi romaneşti specifice, din selecţia tematică şi stilistică, precum şi din poziţiile ideologice reprezentate de instanţele fictive (narator, naratar, actori) care vor putea să-i servească drept purtători de cuvânt", astfel că *fantasma* autorului abstract ajunge să se identifice cu „sensul profund, semnificaţia de ansamblu a operei literare" (LINTVELT, 1994: 27).

Aceeaşi realitate acoperă la Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction* 1961, trad. rom. 1976) noţiunea de *autor implicat* – sumă a propriilor alegeri narative din care se alcătuieşte un al doilea eu, o a doua identitate, cea pe care şi-o asumă romancierul când elaborează lumea sa fictivă.

Scanned with OKEN Scanner

Nonidentitatea eu biografic/eu artistic e pusă cel mai bine în evidență de statutul textelor anonime (texte folclorice sau narațiuni istorice „atribuite lui..."), în cazul cărora se poate vorbi doar despre existența unui autor abstract a cărui fantasmă poate fi dedusă din operă, dar și de cel al textelor de autor în care diferența apare la nivelul opțiunilor ideologice fundamental opuse (autorul concret Balzac a avut convingeri politice legitimiste, în vreme ce autorul abstract Balzac a demascat în operă tocmai Franța regalistă și feudală).

Cititorul abstract este destinatarul pe care opera îl presupune, îl proiectează și, mai ales, îl conține implicit. Este tot o imagine, aceea a receptorului ideal reclamat de text, receptorul capabil să realizeze o lectură corectă, în conformitate cu așteptările autorului.

Conceptul de *lector implicit* introdus de Wolfgang Iser (*Der Akt des Lesens*, 1976, trad. rom. 2006) are aceeași semnificație: o reprezentare alegorică înzestrată cu capacitatea de a recupera, în mod ideal, toate potențialitățile semantice ale operei; prezența sa poate fi depistată într-o serie de orientări interne ale textului, orientări care prestructurează lectura.

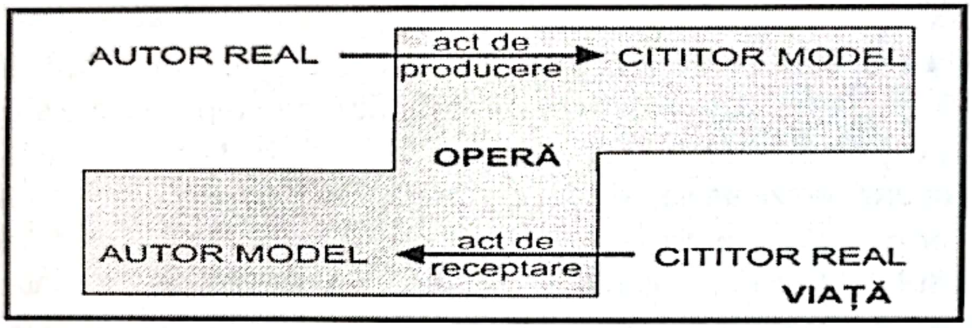
Pentru Paul Cornea, cititorul abstract sau *lectorul virtual* reprezintă însuși argumentul pentru „o reprezentare rațională a procesului lecturii, cu etapele și laturile componente", ca și pentru „fundarea unei legitimități interpretative" (CORNEA, 1998: 64), și aceasta pentru că el funcționează ca o competență lectorială și, în același timp, ca un mecanism de constituire a sensului integral. Dacă lectorul empiric interesează cercetările de sociologie sau de psihologia lecturii, lectorul virtual face obiectul studiilor hermeneutice sau fenomenologice.

În sistemul conceptual al lui Umberto Eco, autorul abstract se numește Autor Model, iar simetria sa, cititorul abstract, Cititor Model (v. *supra*, **3.2.7.**), ambii fiind *strategii textuale*. Eco oferă ca exemplu un text din *Cercetările filosofice* ale lui Wittgenstein, conchizând că toate pronumele personale explicite sau implicite (noi, tu) nu indică persoana numită Ludwig Wittgenstein, și nici pe un cititor oarecare. Ludwig Wittgenstein nu este altceva, în acest text, decât un stil filosofic (= un Autor Model), iar Cititorul Model e capacitatea intelectuală care poate împărtăși acest stil. În comunicarea narativă, aproximările pe care autorul empiric și cititorul empiric le realizează unul despre celălalt sunt intermediate de aceste „ființe de hârtie", cum le numește Barthes, Autorul Model și Cititorul Model: „Dacă Autorul și Cititorul Model sunt două strategii textuale, ne găsim, atunci, în fața unei situații duble. Pe de o parte, cum s-a spus până acum, autorul empiric, ca subiect al enunțării textuale, formulează o ipoteză de Cititor Model și, traducând-o în termenii propriei strategii, autorul însuși se proiectează ca subiect al enunțului, în termeni tot atât de «strategici», drept mod de operare textuală. Dar, pe de altă parte, și cititorul empiric, ca subiect concret al actelor de cooperare, trebuie să-și proiecteze o ipoteză de Autor, deducând-o chiar din datele strategiei textuale. Ipoteza formulată de cititorul empiric cu privire la

Scanned with OKEN Scanner

propriul Autor Model pare mai garantată decât aceea pe care autorul empiric o formulează cu privire la propriul Cititor Model. Într-adevăr, cel de-al doilea trebuie să postuleze ceva ce nu există încă în mod actual şi trebuie să-l realizeze ca serie de operaţii textuale; primul, în schimb, deduce o imagine tip din ceva care s-a produs mai înainte ca act de enunţare şi este prezent din punct de vedere textual ca enunţ" (ECO, 1991: 95).

Descompunând comunicarea narativă în funcţie de cele două momente ale sale – producere şi receptare –, ea ne apare ca un proces dedublat, antrenând instanţe asimetrice:



Poziţii mai recente, circumscrise perspectivei descrise de analiza discursului, consideră enunţarea literară drept un sistem dinamic, instabil, paradoxal şi, prin acestea, extrem de complex datorită faptului că este mediat nu numai de subiectivitatea subiectului enunţător, ci şi de normele instituţiei literare. În locul autorului empiric şi al celui abstract, Dominique Maingueneau propune trei instanţe enunţiative care fuzionează în unitatea Autorului reprezentând identitatea creatoare: persoana, scriitorul, inscriptorul: „Denumirea de «persoană» se referă la individul care are o stare civilă, o viaţă privată. «Scriitorul» îl desemnează pe actorul care descrie o traiectorie în instituţia literară. Cât despre neologismul «inscriptor», el subsumează în acelaşi timp formele subiectivităţii enunţiative de pe scena de vorbire cuprinsă de text (ceea ce vom numi mai departe «scenografie») şi scena pe care o impune genul de discurs: romancierul, dramaturgul, nuvelistul... «Inscriptorul» este, în acelaşi timp, enunţător al unui text anume şi, cu sau fără voia sa, ministrul Instituţiei literare care dă un sens contractelor implicate de scenele generice, al căror garant devine" (MAINGUENEAU, a, 2007: 131).

În literatură, pe lângă reprezentarea dominantă, cea a textelor scrise în *regim delocutiv*, în care autorul dispare în spatele lumilor pe care le instaurează rămânând doar un stil, *un inscriptor*, există şi *texte elocutive*, în care inscriptorul, scriitorul şi persoana, mobilizaţi împreună, se insinuează unul în celălalt: textele autobiografice în sens larg, jurnalele scriitorilor, romanele de călătorii, amintirile şi chiar şi derutantele, confuzele autoficţiuni. Aceste texte, ca şi cele ce însoţesc alte texte (dedicaţii, prefeţe, comentarii, lucrări despre alţi scriitori,

Scanned with OKEN Scanner

interviuri cu ziarişti) pun mereu problema graniţei dintre interiorul şi exteriorul unei opere.

3.6.2.2. fictive: NARATOR şi NARATAR

Naratorul este *autorul discursului narativ*, e vocea care comunică universul reprezentat, o instanţă inventată de autor ca intermediar între sine şi istoria romanescă (un delegat al autorului), tot o „fiinţă de hârtie", asemenea personajului. El este identificat într-o *situaţie narativă* fictivă, pe când autorul se defineşte într-o *situaţie de scriere* reală.

Naratarul este simetria naratorului, o figură textuală a receptorului, cititorul fictiv căruia acesta i se adresează. Prezenţa lui nu este obligatorie în text, dar poate fi întâlnită în adresările către cititor pe care discursul le conţine. Naratarul este un lector înscris în text – derivat din statutul oral al povestirii prototipice – pe care naratorul îl interpelează, îl captează, îl face atent la desfăşurarea evenimentelor. Uneori, el are chiar dreptul de a lua cuvântul, în sensul că i se notează discursul presupus:

> *Cum se întâlniseră?* Din întâmplare, ca toată lumea. *Cum se numeau?* Ce-ţi pasă? *De unde veneau?* De undeva, de-aproape. *Unde se duceau?* Parcă poţi să ştii încotro te duci? *Ce spuneau?* Stăpânul nu spunea nimic; iar Jacques spunea că-i spusese căpitanul său că tot ce ni se întâmplă, fie bine, fie rău, stă scris în ceruri [s.m.].
>
> (Denis Diderot, *Jacques fatalistul şi stăpânul său*, în *Jacques fatalistul şi stăpânul său. E om bun? E ticălos?...*, trad. de Gellu Naum, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 7)

3.6.2.2.1. Funcţiile naratorului

Cum s-a văzut la **3.5.3.4.**, naratorul poate avea doar calitatea de a comunica lumea romanescă (naraţiunea heterodiegetică) sau poate îndeplini şi rolul de personaj în istorie (naraţiunea homodiegetică).

În primul caz, el se află în afara universului reprezentat, e absent din diegeză, se defineşte doar ca sursă enunţiativă, ca *narator heterodiegetic*, relatând, în mod uzual, faptele la persoana a III-a. Statutul său nu trebuie însă confundat cu persoana gramaticală a naraţiunii, care nu este altceva decât un artificiu literar-artistic. În romanul lui Michel Butor, *Renunţarea*, relatarea naratorului heterodiegetic se face la persoana a II-a, fraza iniţială („Ai pus piciorul stâng pe şina de alamă şi cu umărul drept încerci în zadar să dai puţin mai la o parte uşa glisantă.") determinând orientarea generală a discursului; de aseme-

Scanned with OKEN Scanner

nea, prezența frazelor la persoana I nu-l indică în mod obligatoriu pe naratorul-actor, ci poate reprezenta situația aceluiași narator heterodiegetic care, de la nivelul său de *outsider*, intervine în nume propriu spre a-și anunța proiectul, adoptând o poziție de tipul „eu vă povestesc că...". Așa procedează Vergiliu („Cânt armele și pe bărbatul...") sau Thomas Mann în *Expunerea premergătoare* a romanului *Muntele vrăjit*, unde naratorul ia act de postura sa, se desemnează prin persoana I plural și își postulează naratarul:

> Povestea lui Hans Castorp, pe care *avem intenția s-o istorisim*, nu de dragul lui (căci *lectorul* va învăța a-l cunoaște ca pe un tânăr modest și deopotrivă de simpatic), ci de acela al întâmplării înseși care *ni se pare demnă* în cel mai înalt grad de a fi relatată [...] s-a petrecut cu multă vreme în urmă, și este, *ca să spunem așa*, acoperită de patina istorică, astfel că e absolut necesar să fie prezentată sub înfățișarea trecutului cel mai îndepărtat [s.m.].
>
> (Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, trad. de Petru Manoliu, București, RAO, 1994, p. 9)

Naratorul-personaj, *narator homodiegetic*, e prezent în interiorul lumii fictive și are o motivație narativă existențială (exemplul naratorului din *În căutarea timpului pierdut*). Statutul său poate fi:

- narator-erou (povestește propria istorie care, în acest caz, se numește povestire *autodiegetică*) – Neculai Isac din ciclul *Hanu Ancuței* povestește istoria iubirii sale cu o țigancă;
- narator-martor (ia parte la acțiune, dar are mai degrabă statut de observator decât de agent activ): Ienache coropcarul, în *Cealaltă Ancuță*.

După Lintvelt (1994, 73-79, *cf.* GENETTE, 1972: 261-263), funcțiile naratorului se clasifică în:

- funcții obligatorii: *funcția narativă* (își asumă actul narării) și cea de *regie* sau de *control* (dă cuvântul personajelor, integrând discursul lor în propriul său discurs);
- funcții facultative:
  - *funcția comunicativă* – discursul prin care naratorul se adresează naratarului fie pentru a produce asupra lui un efect, fie pentru a menține contactul (corespunde funcțiilor fatică și conativă din sistemul lui Jakobson);
  - *funcția metanarativă* – discursul prin care naratorul se pronunță în povestire asupra povestirii. Debutul romanului *Moș Goriot* conține atât adresarea către cititor, cât și aprecierea anticipată a reacției acestuia față de conținutul povestirii:

> Oricât de discreditat ar fi azi cuvântul dramă, după chipul deșănțat și fără noimă în care a fost risipit în aceste vremuri de jalnică literatură, e nevoie to-

Scanned with OKEN Scanner

tuşi să-l folosim aici; nu fiindcă această istorisire ar fi dramatică în sensul adevărat al cuvântului, ci fiindcă sfârşind cartea veţi vărsa poate câteva lacrimi *intra muros* şi *extra muros*.

(Honoré de Balzac, *Moş Goriot*, trad. de Cezar Petrescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 3-4)

– *funcţia explicativă* – utilizată de narator pentru a oferi explicaţii în legătură cu anumite elemente ale istoriei; este resimţită ca atare doar într-un roman lipsit de omniscienţă. La Balzac, în schimb, se pot găsi exemple la tot pasul:

Cu ochii aţintiţi asupra gropii, Rastignac înmormântă în adâncul ei cea din urmă lacrimă a tinereţii, o lacrimă smulsă din sfintele emoţii ale unei inimi curate, una din acele lacrimi care, din pământul unde cad, ţâşnesc iarăşi până la naltul cerului.

(*Moş Goriot*, *ed. cit*, p. 351)

– *funcţia evaluativă*, manifestată prin epitete, comparaţii şi comentarii care alcătuiesc judecata intelectuală sau morală asupra istoriei sau asupra actorilor implicaţi; nu întotdeauna e evident cui aparţine evaluarea, naratorului sau unui actor:

Casa Vauquer este una dintre aceste ciudate monstruozităţi.

Două figuri alcătuiau aici un contrast izbitor faţă de toţi ceilalţi clienţi şi obişnuiţi ai acestei case. Deşi domnişoara Victorine Taillefer avea o faţă bolnăvicios de albă, ca toate fetele roase de cloroză, şi deşi prin tristeţea ei de fiecare clipă, prin ţinuta-i stânjenită, prin înfăţişarea ei sărăcăcioasă şi uscătivă era legată de suferinţa generală care alcătuia fondul acestui tablou, chipul ei nu era totuşi îmbătrânit, iar în mişcări şi glas păstrase o anume sprinteneală.

(*Moş Goriot*, p. 18)

– *funcţia emotivă*: naratorul îşi mărturiseşte reacţia afectivă pe care i-a stârnit-o istoria; se poate combina cu discursul evaluativ care exprimă o atitudine intelectuală:

... în această ilustră vale a dărăpănăturilor ce stau să se surpe şi a gârlelor negre de noroi; vale plină de suferinţe reale, de bucurii prea adesea amăgitoare şi atât de cumplit zbuciumată, încât nu ştiu ce fapt ar trebui să se întâmple pentru a lăsa o senzaţie de oarecare durată.

(*Moş Goriot*, p. 4)

Scanned with OKEN Scanner

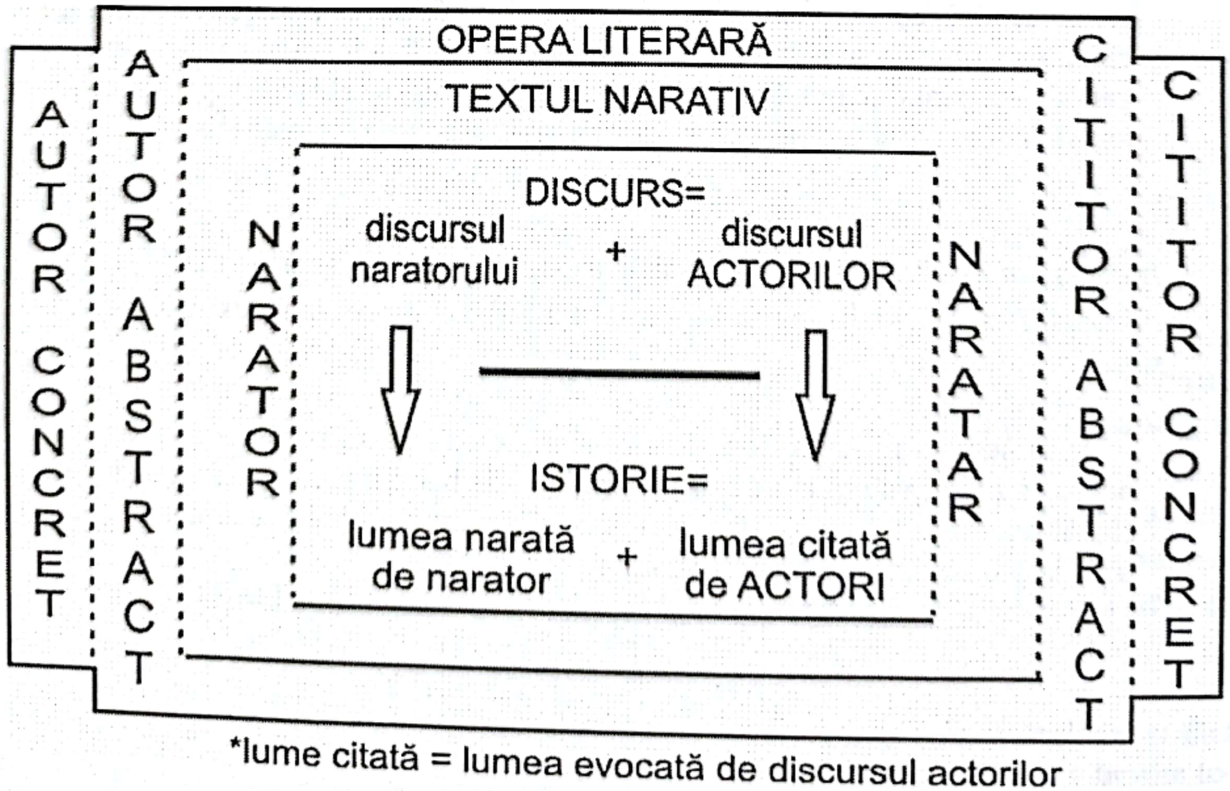
– *funcția generalizantă* – discursul prin care naratorul enunță reflecții generale; față de discursul evaluativ, care se referă strict la istoria romanescă, cel generalizant se situează într-un plan mai îndepărtat și mai abstract:

> Dar Parisul este un adevărat ocean. Aruncați sonda înăuntrul lui: nu-i veți afla niciodată adâncimea. Străbateți-l, zugrăviți-l; oricât de mulți și de grijulii vor fi exploratorii acestei ape, totdeauna va rămâne un loc necercetat, totdeauna vor rămâne flori, perle, monștri, lucruri nemaiauzite, pe care scafandrii literari le-au scăpat din vedere.
>
> (*Moș Goriot*, p. 17-18)

– *funcția modalizantă* – naratorul își exprimă gradul de certitudine în raport cu cele povestite:

> O clipă voi parcă să vorbească cu Eugène, fie ca să-l întrebe despre întâmplările de la bal și despre vicontesă, fie ca să-i mărturisească, poate, că e dezamăgit de căsătoria pe care o făcuse, cum de altfel s-a dovedit mai târziu, dar o fulgerare de orgoliu trecu prin ochii săi și avu jalnica tărie de a-și ascunde în sine cele mai înalte simțiri.
>
> (*Moș Goriot*, p. 315)

3.6.3. Instanțe intradiegetice fictive: PERSONAJELE (ACTORII, la Lintvelt), care exercită funcția de acțiune (înțeleasă inclusiv ca funcție de comunicare în interiorul discursului narativ). Schema comunicării în textul narativ presupune o serie de relații de incluziune:



*lume citată = lumea evocată de discursul actorilor

Scanned with OKEN Scanner

3.7. Naratorii şi nivelurile narative

După Genette (1972: 238), regula generală a constituirii unei naraţiuni spune că într-o povestire, „orice eveniment povestit se află la un nivel diegetic imediat superior celui pe care se situează actul narativ producător al povestirii". În consecinţă, în cazul naraţiunii multietajate, bazate pe încastrare, pot fi distinse cel puţin trei niveluri principale:

- nivelul *extradiegetic*, cel al actului narativ care produce povestirea primară; la acest nivel se situează naratorul 1;
- nivelul *(intra)diegetic* = nivelul evenimentelor povestite de către naratorul extradiegetic, printre care, ca eveniment, se numără şi actul narativ al unui personaj (povestirea primară);
- nivelul *metadiegetic* = nivelul evenimentelor povestite de către unul dintre personajele ce au acţionat la nivel diegetic (povestire de gradul II).

Acest tip de povestire – a cărei ultimă temă este de fapt acţiunea de a povesti (marea întâmplare care are loc în *Hanu Ancuţei* e turnirul povestirii) – oferă unuia şi aceluiaşi personaj un statut dedublat, în funcţie de nivelul la care se situează: la nivelul *povestirii prime*, el se defineşte ca actor sau ca persoană fictivă (Des Grieux care, prezent la hanul Leul de aur, decide să-şi povestească viaţa), pe când faţă de *povestirea secundă (metadiegetică)*, îşi asumă funcţia de narator, al doilea în ordinea textuală (Des Grieux – naratorul unei poveşti cu el şi Manon Lescaut în postură de eroi). Instanţa narativă a unei povestiri prime – o simplă voce anonimă sau care îşi precizează identitatea – este prin definiţie extradiegetică (Renoncourt ca autor al memoriilor sale fictive), pe când instanţa narativă a unei povestiri secunde e prin definiţie (intra)diegetică, pentru că, înainte de a lua cuvântul, s-a constituit în actor al diegezei prime.

Dacă povestirea pe care naratorul intradiegetic o performează îl priveşte ca actor, el va avea o poziţie *homodiegetică*, dacă va povesti doar istoria altora, va fi un narator *heterodiegetic*.

Prin urmare, statutul naratorului se clasifică în funcţie de două criterii:
– în raport cu nivelul narativ, el este extradiegetic sau intradiegetic;
– în raport cu diegeza, el este heterodiegetic sau homodiegetic.

Naratorul heterodiegetic al povestirilor încadrate e, tipologic vorbind, un *colportor*, un povestitor de istorii auzite sau citite: el recunoaşte că relatează o acţiune la care n-a participat, dar pe care a aflat-o din mărturia unui apropiat implicat în aceasta, în numele căruia vorbeşte. E cazul liţei Salomia, care completează din auzite, de multe ori la persoana a II-a („... cum ai mers cu dânsul la faţa locului şi-ai bătut cu piciorul în pământ ici, ai bătut cu piciorul în pământ dincolo..."), discursul fragmentar, zgârcit în detalii, al naratorului-personaj, Zaharia Fântânarul. Ultima povestire din ciclul sadovenian ne arată că naratorul-colportor presupune o competenţă superioară în privinţa actului narării, el

Scanned with OKEN Scanner

se foloseşte de naratorii-personaje sau martori ca de nişte simpli furnizori de subiecte:

> – Pe urmă, gata. Atâta-i. Am făcut fântână şi pace bună!
> – Stăi, bădică Zaharie, că nu-i aşa, urmă râzând liţa Salomia, căci *eu am spus acestor oameni ce-ai văzut şi ce ştii dumneata, şi te-am lăudat* [s.m.].
>
> (Mihail Sadoveanu, *Istorisirea Zahariei Fântânarul*, în *Hanu Ancuţei. Baltagul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 96)

Pusă în discurs de către acest narator de vocaţie, povestea devine surprinzătoare chiar şi pentru cel care a trăit-o nemijlocit. Această a noua povestire, al cărei personaj este chiar POVESTITORUL ca tip de competenţă discursivă, demonstrează că una este să vezi şi să cunoşti lucruri „mai presus decât alţii" şi alta este să ştii să le spui:

> Zaharia începu a râde în barba-i zbârlită, părând mai uimit decât toţi de o întâmplare ca aceea. Contenindu-şi râsul, îşi lungi gâtul şi-şi înălţă capul, cu ochii holbaţi, ca să afle ce-a mai fost. El ştia, dar altfel era povestea, spusă de gură străină.
>
> (Mihail Sadoveanu, *Istorisirea Zahariei Fântânarul*, în *Hanu Ancuţei*, *ed. cit.*, p. 98)

Judeţ al sărmanilor pare să propună tot un narator-colportor, ciobanul care pretinde că istoriseşte povestea umilinţelor unuia care i-a fost ca un frate, pentru ca atitudinea sa pătimaşă să-l deconspire ca protagonist (naraţiune autodiegetică la persoana a III-a). Postura de narator-colportor este, în acest caz, o mască folosită pentru a-i menaja pudoarea şi mai ales orgoliul. Ca variantă a colportorului mai poate apărea *naratorul care transcrie un manuscris găsit* (primul narator din *Numele trandafirului* relatează circumstanţele în care a găsit manuscrisul lui Adso din Melk, l-a pierdut şi l-a recompus apoi prin confruntarea mai multor surse) sau *naratorul-confident*, cel care transcrie mărturisirea cuiva (*Manon Lescaut*, în care situaţia narativă se poate rezuma la formula: *Renoncourt povesteşte că Des Grieux povesteşte următoarele*...).

Forma ultimă a colportajului este povestirea devenită poveste, povestirea repetată până ce sursele ei s-au uitat cu totul. E cazul poveştilor Şeherezadei, al căror efect vital, în sensul propriu, se datorează nu atât subiectelor, cât mai ales ştiinţei de a le pune în discurs şi de a le desfăşura abil în durata actului narării.

În ce priveşte transferul funcţiei de narator de la un nivel la altul, acesta se poate desfăşura:

– *liniar*, în sensul că o naraţiune primară e întreruptă de *naraţiuni asumate de naratori succesivi, aflaţi pe acelaşi plan* sau de *naraţiuni succesive ale aceluiaşi narator*. E cazul *povestirii în ramă*, al cărei prim nivel reuneşte

Scanned with OKEN Scanner

o sumă de personaje care fie vor deveni pe rând naratori într-un context favorabil narării (ex., *Hanu Ancuței*, *Decameronul*), fie păstrează o distribuție fixă a rolurilor (Șeherezada, șahul, Doniazada, adică naratorul și cei doi receptori, unul pretins indiferent, celălalt entuziast și stimulator);

– *în profunzime*, dacă *fiecare nou narator dă cuvântul unuia dintre personaje și acesta procedează la fel cu unul dintre personajele sale* (se constituie astfel un al patrulea nivel narativ, cel meta-metadiegetic). Este formula narativă a *povestirii cu sertare*, în care narațiunile intercalate nu se succed, ci se cuprind una în alta, pentru că în mijlocul acțiunii uneia cineva se apucă să povestească ceva.

O mie și una de nopți oferă exemple pentru ambele tehnici. În acest text extrem de complicat sub aspect arhitectonic, narațiunile Șeherezadei se așază liniar, în ordinea declarat cronologică a celor o mie și una de nopți de povestire și în rama a cărei întâmplare justifică misoginismul șahului, dar, în același timp, o povestire intercalată își deschide propriile povestiri: în povestea cu negustorul și efritul, relatată de fiica vizirului, viața negustorului e răscumpărată de povestirile „fermecătoare" ale celor trei șeici. Este povestea cu care, nu întâmplător, începe întâia noapte, căci ea este de fapt o metapovestire despre puterea povestirii de a salva o viață, o punere în abis a întregului ciclu.

Relațiile care leagă povestirea metadiegetică de povestirea primă pot fi (GENETTE, 1972: 241-243):

➢ explicative: povestirea secundă intenționează să răspundă la o întrebare de genul „Ce evenimente au condus la situația prezentă?". Este cazul povestirii călugărului de la Durău care, de altfel, conchide:

> Iată pentru care pricină, cinstite comise Ioniță, am fost jurat schitului Durău. Iar inima mea râvnea către oameni. De aceea cuget uneori că puține și triste au fost zilele mele...
>
> (Mihail Sadoveanu, *Haralambie*, în *Hanu Ancuței*, *ed. cit.*, p. 21)

➢ tematice – nu implică nicio continuitate spațio-temporală, doar o asociere contrastivă sau de analogie (structura „en abîme"): coropcarul introduce povestirea sa senzațională drept contraexemplu pentru nimicnicia vremurilor prezente:

> Într-adevăr, în lumea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd, a grăit încet, în întunecimea înserării, meșterul Ienache coropcarul. [...]
>
> – Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost, urmă meșterul Ienache; și comisul Ioniță încuviință din cap, cu putere, asemenea cuvânt. Acuma trăiește o lume nouă și becisnică.
>
> (Mihail Sadoveanu, *Cealaltă Ancuță*, în *Hanu Ancuței*, *ed. cit.*, p. 48)

Scanned with OKEN Scanner

- nu există nicio relație explicită între cele două niveluri: povestirea are funcție de amuzament sau de obstrucție, cum se întâmplă în *Decameronul* sau în *O mie și una de nopți*.

Transgresarea nivelurilor narative, depășirea frontierelor dintre două lumi, aceea în care se povestește și cea care e povestită, dă naștere *metalepselor narative* (GENETTE, 1972: 243-246), ce iau forma unor contaminări ale nivelului diegetic de către cel extradiegetic (cum se întâmplă în *Tristram Shandy*, în momentul în care naratorul roagă cititorul să-l ajute pe domnul Shandy să meargă la culcare). Astfel de procedee funcționează, de regulă, ca o punere ironică în discuție a verosimilului romanesc. Iată un fragment din *Jacques fatalistul*, în care cititorul e pus în legătură cu personajele romanului:

> Cititorule, mă cuprinde remuşcarea că i-am făcut lui Jacques sau lui stăpânu-său cinstea de-a-i pune să rostească vreo câteva idei care sunt de drept ale tale; dacă e aşa, poți să ți le iei înapoi, căci n-au să supere.
>
> (Denis Diderot, *Jacques fatalistul şi stăpânul său*, în *ed. cit.*, p. 211)

Un exercițiu narativ ce vorbește despre capacitatea povestirii de a se multiplica la infinit oferă Mircea Cărtărescu într-o proză scurtă, *Florin scrie un roman*, propusă ca text ilustrativ pentru problema instanțelor narative de *Manualul de Limba română pentru clasa a VII-a* (autori Alexandru Crișan, Sofia Dobra, Florentina Sâmihăian, București, Humanitas, 1999, p. 72-75). Aici, demersul narativ este invers, în sensul că prima povestire pe care textul o prezintă se dovedește a fi ultima în seria înglobărilor. Subiectul s-ar putea rezuma astfel: un domn Florescu scrie o povestire despre un copil, Florin, care scrie un roman despre un haiduc, Florea. În această alergare cu ștafetă, statutul de narator se transferă ierarhic, astfel că instanțele narative suportă o permanentă dedublare:

- AUTOR CONCRET – o persoană numită Mircea Cărtărescu/CITITOR CONCRET – în acest context, eu, autoarea acestor rânduri;

- AUTOR ABSTRACT – un exercițiu de scriitură, o strategie narativă, aceea a povestirii cu sertare, care, prin supralicitare, exprimă intenția de a exploata toate resursele textualismului/CITITOR ABSTRACT – o competență lectorială care să poată identifica structura narativă a acestei proze și să-i pună în valoare intențiile;

- NARATOR/NARATAR:

1. *povestirea primă*: haiducul Florea e încolțit de adversarul său, căpitanul Gealatu, cu complicitatea crâșmăriței Anița, care suferea din cauză că Flo-

Scanned with OKEN Scanner

rea i-a respins iubirea. Cu ajutorul calului, haiducul scapă, își omoară agresorul, pune foc hanului și se pierde în zări; NARATOR HETERODIEGETIC (camuflat, căci, cum se va vedea, povestirea sa e o proiecție narcisică) – Florin/NARATARI – colegii de gașcă:

> Chestia asta o să le placă, la pariu, și lui George Mare, și lui Ovidiu, care deja citiseră aproape tot romanul. Și, în general, la toată gașca lui.

2. *povestirea secundă*: Florin, băiatul de treisprezece ani, își exorcizează suferința provocată de dragostea neîmpărtășită pentru Ana – aceasta l-a părăsit pentru Călăul dintr-a opta – scriind un roman în care, sub aparența unor personaje fictive, cei implicați în conflict își primesc pedeapsa sau răsplata; NARATOR HETERODIEGETIC – scriitorul Florescu/NARATAR – elevul, posesorul de manual, presupus prin povestire predictivă (cu aparență de simultaneitate) de către narator:

> Pe ecranul computerului meu, în fața căruia lucrez de o oră și jumătate, văd ultimele rânduri ale povestirii pe care tocmai o citești, chiar în clipa asta. Povestirea am s-o duc la editură ca să fie inclusă în manualul tău. Abia acum, când tu o citești, ea începe să existe cu adevărat.

3. *a treia povestire*: domnul Florescu scrie o povestire ce urmează să fie inclusă într-un manual școlar, o povestire despre cum scrie el o povestire, despre ce înseamnă ficțiunea, despre statutul operei literare care există ca atare doar din momentul receptării ei și, în ultimă analiză, chiar despre instanțele narative. El pare să fie doar o voce anonimă, până când e identificat drept personaj al unei situații narative (primirea unei telegrame), ocazie cu care se vede obligat să primească un nume; NARATOR HOMODIEGETIC (AUTODIEGETIC) – domnul Florescu/NARATARUL nu e postulat.

PERSONAJELE se situează după aceeași regulă a incluziunii: naratorul povestirii 1 devine personaj în povestirea 2, naratorul povestirii 2 devine personaj în povestirea 3; toți aceștia se dovedesc niște ființe fictive, alcătuite din cuvinte, aflate la discreția unui autor-demiurg.

Efectul acestei construcții etajate ce începe de sus în jos, este scontat; fiecare povestire creează iluzia realității, pentru ca naratorul aflat în spatele ei să o demaște de fiecare dată în final, arătând puterea manipulatoare a ficțiunii. Punctele de suspensie dublate realizează trecerea de la un nivel diegetic la altul:

> Sări apoi pe cal și, cu pletele-n vânt, se avântă prin văi și lunci spre alte isprăvi vitejești...

Scanned with OKEN Scanner

> ... fără să bănuiască nicio clipă adevărul: că el nu trăieşte în realitate, ci în nişte pagini scrise cu pixul într-un caiet făcut ferfeniţă şi pătat de dulceaţă şi margarină. Florin reciti ultimele pagini ale romanului său haiducesc şi zâmbi foarte satisfăcut. [...]
>
> Ca să se răcorească îşi luă o îngheţată pe băţ şi, rozând din ea câte puţin, alunecă pe role, lejer, prin faţa vitrinelor de magazine...
>
> ... fără să bănuiască niciun moment adevărul: că, la rândul lui, el nu trăieşte în realitate, că e şi el doar un personaj din povestirea mea şi că eu, scriitorul, pot să-l fac să meargă pe role mai departe, să se oprească, să dea colţul străzii, să se împace cu Ana, să se ducă la şcoală, chiar dacă-i vacanţă, şi să ia numai zece sau numai doi, şi orice-mi mai trece mie prin minte.

3.8. Descrierea

3.8.1. Naraţiune şi descriere

Naraţiunea şi descrierea sunt două tipuri de discurs exprimând „atitudini antitetice în faţa lumii şi a existenţei, una mai activă, cealaltă mai contemplativă şi deci, conform unei echivalenţe tradiţionale, mai «poetică»" (GENETTE, 1978: 157). Descrierea e reclamată de povestire potrivit unei logici simple, aceea că mişcarea nu se poate dispensa de obiecte. Deşi considerată prin tradiţie *ancilla narrationis*, descrierea, la rându-i, declanşează „atacuri" diegetice, căci „cele două categorii par să fie cuprinse, şi nu fără paradox, în efervescenţa unui conflict perfect. Dacă povestirea nu se poate lipsi de descrierea care o acreditează, descrierea nu se realizează decât perturbând povestirea care o primeşte" (RICARDOU, 1988: 32). Dispozitivul descriptiv poate fi figurat prin imaginea copacului, ca dezvoltare ierarhică ce uneşte un trunchi comun (obiectul descris) cu ramificaţiile crengilor sale (proprietăţile obiectului).

Fapt de sincronie axat pe categoria spaţiului şi exploatând clasa gramaticală a substantivului (la care se adaugă prezenţa masivă a adjectivului, a verbelor *a fi* sau *a avea*), descrierea dinamitează diacronia naraţiunii, îndatorată categoriei temporalităţii şi, implicit, prezenţei verbului. E drept că, simultană în planul referentului, descrierea devine succesivă în dimensiune literală, structura arborescentă a obiectului descris fiind tradusă în liniaritatea discursului, ceea ce dă naştere unui sistem complex de paranteze: „avea o şapcă (ovală) [şi umflată (de balene)]".

Ordinea deloc întâmplătoare în care sunt înregistrate elementele obiectului trădează o temporalitate a privirii şi produce *efecte de clasare* (elementul prim e autoritar, e bază a textului) sau *de suspans* – un anumit termen joacă un anumit rol doar dacă e ultimul, punctul de sosire. În consecinţă, descrierea este

Scanned with OKEN Scanner

– spune Ricardou – o „povestire de nepovestit", care „nu se dezvoltă după o cronologie, un timp referențial, ci după un timp literal, o logocronie" (1988: 40).

La nivel narativ, descrierea – pe care Genette o consideră o frontieră internă a povestirii – funcționează ca *pauză* (acronie), determinând o suspendare temporală, căci timpului din discurs nu îi corespunde niciun timp ficțional; durata acestei întreruperi va fi proporțională cu numărul precizărilor. În replică, povestirea poate riposta față de „punerea ei în paranteză" în mai multe moduri (*cf.* RICARDOU, 1988: 36-39):

- *motivația*: descrierea intervine într-un moment când acțiunea e egală cu sine, lipsită de posibilitatea de modificare (personajele stau, se plimbă, fac vizite); ea umple astfel tiparele unui timp mort și creează impresia că întreruperea narațiunii este absolut firească. Într-o altă variantă, ea secondează pas cu pas, după modelul homeric, o acțiune în plină desfășurare. Artificiul ce motivează cel mai adesea pauza descriptivă este prezentarea ei ca și cum ar fi făcută de un narator sau de un personaj în trei moduri: A VEDEA, A SPUNE, A FACE (HAMON, 1981):
  - în primul caz, descrierea e asumată de un actor care are posibilitatea să observe; el e situat într-un mediu propice (loc înalt, deschidere, transparență) și e motivat de o acțiune-pretext (a ajuns mai devreme la o întâlnire, a intrat într-un mediu necunoscut etc.); personajul-tip este pictorul, un gură-cască, un spion, nou-venitul, curiosul, intrigatul;
  - în cel de-al doilea, descrierea e asumată de un personaj care, având anumite cunoștințe, se adresează celorlalte, mai puțin informate asupra obiectului descris; acesta este un agent inițiator (specialist, tehnician, autohton) care, prin verbe ca „a explica", „a arăta", „a indica", conversează cu un neinițiat;
  - descrierea de tip „a face" ia forma unei serii de acțiuni prin care un actor acționează asupra obiectului descris. Componentele obiectului nu sunt prezentate sub forma unei nomenclaturi, ci se refac dintr-un ansamblu de gesturi săvârșite de un specialist (muncitor, tehnician, inginer);
- *intensificarea*: pentru menținerea unui echilibru cinetic global, povestirea prezintă o accelerare înaintea descrierii și o activare marcată după; descrierea tortului de nuntă în *Doamna Bovary* a lui Flaubert e încadrată de pasaje extrem de dinamice, care reechilibrează ritmul narării;
- *emblematizarea*: descrierea poate conține indici ai unei activități trecute sau viitoare; portretul lui Moromete apare, în primul volum al romanului, mediat de figura esențializată și premonitorie pe care o modelează din lut Din Vasilescu, descrierea anunțând aici o linie epică a destrămării:

> Era capul unui om care se uita parcă în jos. Fața îi era puțin trasă. Nasul se prelungea din fruntea boltită în jos spre bărbie, drept și scurt, cu ceva din liniștea gânditoare a frunții. Era el, Moromete, așa de... așa de serios, și de...

Scanned with OKEN Scanner

> Da, el era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament.
>
> (Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, *ed. cit.*, p. 129)

- *diegetizarea*: descrierea induce o falsă perspectivă cronologică prin folosirea unor adverbe de timp (*apoi*, *după aceea*, *în sfârșit*) sau prin inserarea părților obiectului descris ca subiecte gramaticale ale unor verbe de acțiune folosite metaforic; descrierea satului din *Moromeții* are loc în timpul drumului parcurs de Moromete spre Aristide, în ritmul translației spațiale a personajului și în ordinea dată de sensul privirii acestuia; prezentarea imobilelor înglobează și „germeni de povestire", căci acestea sunt legate de scurte biografii ale proprietarilor și de semnalarea obiceiurilor lor:

> Aristide avea o curte imensă care *înconjura* din trei părți și căsuța, și locul lui Parizianul. În curte *se ridicau* două șoproane uriașe sub care *se odihneau* o batoză vopsită în roșu și un vapor al cărui coș *răzbătea* printr-o gaură făcută în acoperiș. Casa lui Aristide era toată învelită în coarde de viță care se împleteau de la stâlpi până la streașină, *ajungând* [s.m.] până în vârful acoperișului.[...]
>
> În continuarea șoselei, de la centru spre răsărit *veneau rând pe rând* [s.m.]: o fântână de piatră, școala primară, o uliță care ducea spre prima biserică, primăria comunei, față în față cu primăria, casa notarului, alături de el casa ginerelui, directorul școlii primare, învățătorul Toderici, apoi casa celui de al doilea paroh al comunei, un tânăr învățător care se făcuse popă și reușise să împartă chiar anul acesta parohia în două (acum umbla prin sat și strângea de la oameni să repare vechea biserică). [...]
>
> Acesta era centrul sau *Devale* [s.a.], cum i se spunea, pentru că într-adevăr comuna semăna cu o albie și orice uliță *pornea* [s.m.] la vale spre fundul acestei albii.
>
> (Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, *ed. cit.*, p. 189-190)

3.8.2. Dispozitivul descriptiv

Mobilarea lumii diegetice înseamnă situarea faptelor într-un loc și într-un timp anume și atribuirea lor unor personaje înzestrate cu un număr de proprietăți. Pentru aceasta, descrierea presupune un repertoriu de operațiuni de bază (ADAM, REVAZ, 1999: 35-36):

1. *Operațiunea de ancorare sau de afectare*:
   [a] Denumirea obiectului descrierii (întregul).
2. *Operațiuni de aspectualizare*:
   [b] Fragmentarea întregului în părți;

Scanned with OKEN Scanner

[c] Evidențierea calităților sau proprietăților întregului ori a părților cuprinse în el.

3. *Operațiuni de relaționare*:

[d] Situarea temporală a întregului într-un timp istoric sau individual;

[e] Situarea spațială: relații de contiguitate între întregul descris și alți indivizi susceptibili de a deveni la rândul lor obiectul unei proceduri descriptive sau relații de contiguitate între părți diferite;

[f] Asimilarea comparativă sau metaforică ce permite descrierea întregului și a părților sale, punându-le în relație analogică cu alte obiecte.

4. *Operațiuni de reformulare*:

[g] Întregul și părțile sale pot fi renumite de-a lungul sau la sfârșitul descrierii.

Iată distribuția acestor operațiuni în portretul Matildei din *Cel mai iubit dintre pământeni* (asimilarea comparativă este implicită, trimite la o imagine livrescă, din poezia *Une passante* a lui Baudelaire):

> Abordă el însuși acest subiect chiar atunci când eu, deși îl ascultam cu atenție, nu mă putui stăpâni să nu întorc capul după o siluetă [a], *une passante* [g], cu splendide picioare [b] în cisme [c] de iarnă [d], picioare vizibile doar între [e] haina de blană și negrul acestor cisme elegante, ah, picioare care parcă mă orbiră pentru o clipă. Dar și chipul [b] era frumos [c], văzut într-o strălucire, zâmbitor [c], cu gene [b] mari [c], care clipiseră o dată în timp ce [d] fulgi de zăpadă îi cădeau chiar în ochi [b]... Ca și pe poetul damnat, mă stăpâni un sentiment brusc de melancolie că ea a trecut și n-o voi mai vedea niciodată, trecătoarea iubită cu un destin necunoscut [f, g]... *Jamais*! [s.a.].
>
> (Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, vol. I, București, Editura Marin Preda, 1997, p. 82)

3.8.3. Funcțiile descrierii

Funcția generică a descrierii – care constituie, de altfel, și rațiunea înglobării ei în povestire – este aceea de a construi imaginea lumii fictive, alcătuite din personaje, locuri, timp, lucruri, animale, plante, stări, acțiuni. După modul în care e orientată, descrierea capătă însă și rațiuni specifice (*cf.* ADAM, PETITJEAN, 2007: 15-81):

- DESCRIEREA ORNAMENTALĂ mizează pe *estetic*; funcția decorativă e una consacrată de retorica tradițională, care vede în descriere o figură de stil,

Scanned with OKEN Scanner

un ornament al textului; ea apare ca o recreație în cursul povestirii, având un rol strict estetic, asemenea sculpturii care împodobește un edificiu clasic. Provine din epicul greco-latin, exemplul des invocat fiind descrierea scutului lui Ahile la Homer; ca specific, obiectul descris este idealizat prin calificări cu sens superlativ (toposul frecvent e peisajul paradiziac, *locus amoenus*) și, în consecință, lipsește preocuparea pentru iluzia reprezentativă.

- DESCRIEREA EXPRESIVĂ apare mai cu seamă începând cu secolul al XVIII-lea, când se manifestă germenii unei noi concepții despre lume (una profund subiectivă) și despre artă (o artă ce va sta sub semnul imaginației și al originalității). Este descrierea ce refuză clișeele literare și, deși nu își pierde în totalitate caracterul ornamental, privilegiază *punctul de vedere* al celui care o controlează. De altfel, descrierea literară nu e decât în mod excepțional o înregistrare neutră de date, cu obiectivitatea rece a unei camere de luat vederi. Chiar și atunci când lucrurile par să se prezinte astfel, nu trebuie uitat că în spatele obiectivului de filmat stă o ființă căreia îi datorăm selecția aspectelor expuse.

  Prin descrierea expresivă, în literatură, în locul naturii frumoase, apare natura liberă (Rousseau, Lamartine), percepută ca „stare de spirit", ca intermediar între personaj și sentimentele sale; izotopiile idealizante proprii descrierii ornamentale vor fi înlocuite de cele disforice sau euforice, exprimate printr-o avalanșă de mărci subiective. Astfel de descrieri pot fi întâlnite cu precădere în scriitura subiectivă (autobiografie, romanul la persoana I, romanul epistolar etc.), dar și în romanul care se bazează pe o structurare spațială a acțiunii (romanul de călătorie) sau temporală (romanul de ucenicie).
- DESCRIEREA REPREZENTATIVĂ mizează pe obiectivitate, o obiectivitate înțeleasă în spiritul realismului, ca neutralitate (în enunțare) și justețe (adecvarea enunțului la obiectul referențial). De altfel, realismul este și mediul ei propice de manifestare. Teoreticienii doctrinei realiste i-au acordat acestei descrieri trei funcții:
  - *funcția matezică*, reprezentând introducerea în povestire a cunoștințelor autorului dobândite pe parcursul procesului de documentare (ex., opera lui Jules Verne);
  - *funcția mimezică*, respectiv capacitatea descrierii de a așeza povestirea într-un spațiu și un timp în care actorii interacționează; atât în prezentarea cadrului, cât și în prezentarea personajelor, această descriere produce „efectul de real", diferit de la basm la literatura S.F. sau la proza realistă a secolului al XIX-lea;
  - *funcția semiozică* (*descrierea semnificativă*, cu funcționalitate explicativă și simbolică la Genette, 1978: 154-158) demonstrează că ficțiunea folosește realitatea în sprijinul funcționării ei; se referă la ambiția unei descrieri de a reda nu realitatea, ci o suprasemnificație, de

Scanned with OKEN Scanner

ordin conotativ, care are drept consecință reprezentarea indirectă a unui alt lucru decât cel descris. Această funcție de natură indicială se realizează oblic, fie prin metonimie și sinecdocă, pe de o parte, fie prin metaforă și comparație, pe de altă parte. De pildă, la Balzac, descrierea mediului este o evocare metonimică a personajelor care, la rândul lor, pot fi privite ca o sinecdocă a mediului. La fel stau lucrurile și cu descrierile de peisaj care prezintă printr-o asimilare comparativă, explicită sau nu (metaforizantă), ideologia auctorială cu privire la o anumită realitate, starea psihică a unui personaj sau tipul de univers care urmează să fie evocat: Hristosul cu trupul de tinichea ruginită, cu fața spălăcită de ploi și cu o cunună de flori veștede agățată de picioare, răstignit pe crucea așezată pe latura stângă a drumului, în romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu.

- DESCRIEREA PRODUCTIVĂ se naște din revolta față de descrierea realistă resimțită ca artificiu. E specifică Noului Roman, ce denunță prezența unei subiectivități descriptive pe care scriitura realistă încercase să o ascundă creând iluzia realității. Acesta este rolul tuturor intervențiilor metalingvistice – corecții, adăugiri, ezitări – care bruiază referința până la a o înfățișa drept contradictorie și întrerup o descriere pentru a semnala operația semiotică ce stă la baza ei. Descrierea productivă trădează procesul de facere a textului, pe care îl surprinde *in actu*, de aici funcția sa fundamental antireprezentativă, orientată nu spre obiect, ci spre subiect (ex., Robbe-Grillet, Claude Simon). În exercițiul acestei deturnări funcționale, descrierea capătă, paradoxal, întâietate în fața narațiunii, căci povestirea, evocând o lume reificată, se constituie cu efortul aproape exclusiv al unor descrieri, imperceptibil modificate de la o pagină la alta (Robbe-Grillet), „ceea ce poate trece totodată drept afirmare spectaculoasă a funcției descriptive și confirmare strălucită a ireductibilei sale finalități narative" (GENETTE, 1978: 157). Descrierea devine factorul esențial care conferă acestui tip de literatură caracteristica de *roman al privirii*.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Textul dramatic

Teatrul este o artă care-şi propune să descrie viaţa omenească, având ca mijloace de realizare oameni care trăiesc o viaţă împrumutată în faţa altor oameni adunaţi laolaltă ca să-i vadă.

(Émile Faguet, *Drama antică. Drama modernă*)

4.1. Două opere sau una singură?

Deşi considerat gen mixt (Coleridge, Leopardi, Hegel) şi, după toate probabilităţile, ulterior liricului şi narativului de ale căror modalităţi subiective şi obiective se foloseşte deopotrivă, textul dramatic a fost tipul de discurs care a stârnit cel dintâi un interes teoretic. *Poetica* aristotelică este o prezentare generală a artei imitaţiei verbale şi o prezentare detaliată a celei mai de seamă, la acea dată, forme imitative, cea dramatică, în interiorul căreia merita întreaga atenţie varianta ei nobilă, tragedia. Multă vreme după aceea, dramaticul va fi apreciat drept genul înalt – demnitate pe care a împărţit-o din când în când cu epopeea –, având darul să complexeze genurile „inferioare", „imperfecte", „minore" cel puţin până în romantism, când se afirmă cu tărie poezia lirică, sau până în realism, curentul romanului. Ocupând mai ales scena clasicizată a istoriei literare, evident că discursul teoretic al dramaticului a fost, vreme de secole, unul predominant normativ, iar produsele sale dintre cele mai conservatoare.

Dar nu numai prin prestigiu şi longevitate textul dramatic se singularizează în teritoriul literarului. Dramaticul are, în cadrul celorlalte tipuri de discurs literar, un statut aparte, acela de „artă impură, prea pătrunsă de real" (VODĂ CĂPUŞAN, 1987: 180) sau de *literatură tridimensională*, fiind disputat, cu egală forţă şi cu egală îndreptăţire, de două arte, de două moduri de transmitere a mesajului (vizual şi auditiv) şi de două variante/etape de percepţie, a lectorului şi a spectatorului. De aici, statutul său indecis în planul receptării, care a determinat o reală dispută teoretică între *textocentrişti* şi *scenocentrişti*, în funcţie de primatul care i se atribuie, acela de obiect literar sau de realitate scenică. Pe de o parte, se afirmă autonomia sa literară, calitatea lui de act de limbaj, invocându-se argumentul că textul predetermină realizarea teatrală (altfel, şi un poem ar putea fi considerat neterminat câtă vreme nu e recitat în public), pe de altă parte, se afirmă prioritatea realizării scenice, textul reducându-se la o canava prescriptivă sau la un scenariu.

Problema nu este deloc simplă câtă vreme nu se ia în calcul statutul special al dramaticului, acela de *gen de graniţă* (dar nu o graniţă între literatură şi document, cum îndeobşte e folosit termenul), a cărui organizare discursivă se vede *dublu codificată*, atât de exigenţele artei cuvântului, cât şi de cele ale spectacolului teatral. Ca text literar, textul dramatic este o operă finită cu margini textuale precizate; din perspectiva destinaţiei sale ultime (dar nu neapărat obligatorii) care este punerea în scenă, reprezentarea, el este un text-suport, un pre-text pentru spectacol, asemenea cântecelor de gestă medievale compuse pentru a fi recitate în faţa unui auditoriu. Un statut asemănător, dar mult mai puţin independent îl au şi textele de muzică uşoară sau libretele de operă. Receptarea tuturor acestor forme sincretice se consideră dusă până la termenul

Scanned with OKEN Scanner

limită doar prin actul interpretării. Ca urmare, ele subzistă ca *invariantă de text şi variantă de interpretare* sau, în termenii lui N. Goodman (*Languages of Arts*, Indianapolis, 1976), ca opere literare, sunt *alografice* (identitatea lor e de tip sintactic şi, graţie acesteia, pot fi reproduse în copii identice), ca opere scenice, sunt *autografice* (lipsite de identitate sintactică, fapt pentru care fiecare reprezentaţie este o altă operă, mai mult sau mai puţin diferită de cele precedente sau de cele ulterioare). În toate aceste cazuri, interpretarea ca destinaţie finală a textelor este luată în calcul din chiar procesul producerii lor, ceea ce le diferenţiază de textele deturnate de la funcţiile lor primare, cele care evoluează de la nonteatral spre teatral: cazul poeziilor puse pe muzică, al dramatizărilor – scenariile dramatice, radiofonice, cinematografice realizate după opere epice –, al interpretării dramatizate a unor texte cu structură dialogală (idilele rustice ale lui Coşbuc, schiţele caragialiene în care discursul narativ redus la minimum poate fi asimilat indicaţiilor de regie). Aici, redirecţionarea textului dinspre maniera literară spre modalităţile altor arte este facultativă şi ulterioară actului de producere, având ca rezultat fie dobândirea unor structuri adiţionale ce nuanţează sau potenţează transmiterea mesajului, fie crearea chiar a unei alte opere. Dramatizările nu trebuie însă confundate cu *adaptările*, care reprezintă rescrieri ale unei piese de teatru (nu operează modificări ce privesc tipul de discurs, ci doar comprimă sau redistribuie materialul deja existent) pentru a se adecva specificului unui anumit tip de spectacol, de regulă înregistrat la radio sau la televiziune.

Evident, şi un text dramatic poate fi citit ca un simplu text literar prin ignorarea acelor elemente discursive care-l orientează spre valorificarea sa spectaculară, în contrapondere cu privilegierea dimensiunii mimetice, ceea ce înseamnă că „în atare condiţii, se pierde *teatralitatea* [s.a.] textului, dar nu şi literaturitatea lui" (COMLOŞAN, 2002: 40). Trebuie să recunoaştem însă că dramaticul este genul cel mai puţin gustat de cititorul obişnuit – aceasta şi datorită scriiturii segmentate, cu alternanţa registrelor care împiedică cursivitatea lecturii –, astfel că el preferă, eventual, vizionarea spectacolului. Există şi extreme, piese de teatru impracticabile sau dificil de montat, cum a fost *spectacolul într-un fotoliu* lansat de Musset sau, la noi, teatrul lui Camil Petrescu, pe care Călinescu îl vedea mai adecvat receptării ca literatură decât ca spectacol, ori cel scris de Lucian Blaga. De altfel, există convingerea că un autor, chiar dacă e un scriitor înnăscut, nu poate scrie teatru dacă nu cunoaşte legile spectacolului dramatic.

De fapt, problema se pune între a stabili dacă un text are valoare estetică prin simpla sa formă lingvistică sau dacă funcţia lui estetică e condiţionată de transpunerea într-un alt cod artistic. Or, în măsura în care putem să spunem că tragedia *Oedip rege* al lui Sofocle este, prin sine însăşi, un obiect estetic şi poate fi receptată, prin lectură, în integralitatea semnificaţiilor sale, i se poate atribui fără rezerve statutul de text literar autonom. Este şi opinia lui Adrian Marino

Scanned with OKEN Scanner

(1973: 528): „Poezia [literatura, n.m.] dramatică există nu fiindcă o cer teatrul şi exigenţele reprezentaţiei teatrale, ci pentru că orice poezie, dramatică sau nu, intră în sfera artei, implicit teatrale, prin calitatea sa estetică". Raportarea unui spectacol la precedentul său literar e relevantă nu ca judecată de valoare, ci ca simplă repliere referenţială, neutră din punctul de vedere al valorii artistice pe care fiecare dintre cele două manifestări o probează sau nu prin sine.

Opera dramatică, graţie faptului că înscrie, în chiar litera sa, o potenţială utilizare translecturală, ar putea fi considerată mai degrabă drept text aparţinând în egală măsură la două sisteme diferite: literar, unde acoperă şi chiar depăşeşte toate exigenţele discursive specifice, şi teatral, unde funcţionează ca element central sau mai degrabă primar (cel puţin în teatrul tradiţional), care se cere însă complinit de alte sisteme semiotice şi transpus din dimensiunea scrisă în cea orală. Astfel că răspunsurile contradictorii la întrebarea „Cui îi aparţine opera dramatică?" se datorează privilegierii unuia sau altuia dintre aceste sisteme de convenţii: dacă acordăm primatul literaturii, atunci reprezentaţia apare ca o simplă traducere pe scenă a obiectului textual, invers, actul scenic e privit ca liber exerciţiu teatral (evitând totuşi improvizaţia pură), ce creditează mult mai mult aportul realizatorilor spectacolului. Evitând astfel de controverse infertile, Jean-Marie Schaeffer propune ca opera dramatică să fie considerată „fie ca o distincţie între două stări, una scenică, cealaltă literară ale aceleiaşi opere, fie ca o distincţie între două opere – opera scenică şi cea literară – având ca element comun textul dramatic" (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 478).

În condiţiile în care o privim ca operă scenică, opera dramatică devine o operă cu doi şi chiar mai mulţi autori sau, mai precis, o operă cu două instanţe auctoriale: autor textual/autori spectaculari. În teatru, distanţa dintre textul de pe hârtie şi cel rostit pe scenă poate pune serios problema paternităţii şi chiar a toleranţei în limitele căreia astfel de iniţiative sunt permise (multe texte dramatice sunt tratate ca avantexte, ca simple „ciorne", definitivabile pe scenă). Dincolo de aceasta însă, marea diferenţă se instalează între piesa de teatru şi spectacolul teatral (ca modalitate de realizare) sau între spectacolul sugerat de text şi cel performat (ca modalitate de proiectare a mesajului), ceea ce ne determină să vorbim, global, despre o operă cu dublă paternitate, a autorului de text şi a autorului de spectacol – regizorul –, care mobilizează toate modalităţile sincretismului teatral pentru a impune mesajul său, de multe ori sensibil diferit faţă de cel al autorului dramatic. De altfel, orice afiş îi cuprinde pe amândoi. Numai că, dacă autorul textual este unic, optica regizorală reprezintă virtual o infinitate. Corect ar fi să vorbim despre existenţa unui „«emitent multiplu» format din autor – în calitatea sa de autor, deopotrivă al cuvintelor rostite în discursul scenic şi al schematicelor instrucţiuni din didascalii, şi prin aceasta inductor, prin implicaţiile textuale, a unei părţi din realizarea nonverbală –, din regizor, actor, personal tehnic, ca interpreţi ai piesei şi realizatori ai punerii în scenă"

Scanned with OKEN Scanner

(Marcelo Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 1980, p. 90-91, *apud* VODĂ CĂPUŞAN, 1987: 64).

Datorită complexităţii sale, textului dramatic reprezintă un teritoriu interdisciplinar, disputat de mai multe direcţii de investigaţie:

a) întâi de toate, ca TEXT LINGVISTIC, el este obiectul de studiu al *poeticii*, care îl relevă ca realitate stratificată:

- la nivelul semnificatului, el este un UNIVERS FICTIV, ce transmite un mesaj prin intermediul unor constituenţi ca acţiune, conflict, personaje; analiza actanţială nu este însă în măsură să spună prin ce se diferenţiază el de textul narativ, mijloacele de investigare nefiind altele decât cele ale *naratologiei tematice*;
- la nivelul semnificantului, se prezintă ca UNIVERS DE CUVINTE sau ca obiect literar destinat reprezentării, caz în care devine obiectul de studiu al *dramatologiei*, ce analizează modalităţile prin care textul literar e orientat către această finalitate, modalităţi ce îl diferenţiază structural de alte tipuri de discursuri.

b) în sfârşit, ca OBIECT LITERAR REALIZAT SCENIC cu concursul celorlalte sisteme semiotice care intervin în spectacol, el face obiectul *teatrologiei*; în acest caz, spectacolul este privit ca o „lectură" mai mult sau mai puţin fidelă, mai mult sau mai puţin creativă a partiturii textuale oferite de autorul dramatic, iar analiza va fi interesată să releve modul în care potenţialităţile sale sunt valorificate sau transgresate pe scenă.

Contextul epistemologic actual a probat faptul că orientarea viabilă în cercetarea dramei nu poate fi decât una integratoare, rezultat al însumării perspectivelor schiţate mai sus. Depăşirea acestei segmentări se realizează în abordarea *pragmatică*, mod de a vedea în teatru un act de comunicare între instanţe multiple care se simultaneizează în unitatea semiotică a spectacolului. Numai astfel opera dramatică îşi pune în valoare adevărata sa identitate, care nu este aceea a unei entităţi stabile, ci a unei interacţiuni de elemente reunite într-un context comunicaţional, numai astfel ea îşi relevă calitatea de a fi o altfel de literatură şi îşi conservă specificitatea discursivă datorată unei codificări diferite de cea a operei epice sau lirice.

4.2. Dramaticul ca discurs sau despre cum e scrisă o piesă de teatru

4.2.1. O structură segmentată

Primul lucru care se impune atenţiei în lectura textului dramatic este forma sa grafică aparte, în care se remarcă prezenţa masivă a blancurilor, co-

Scanned with OKEN Scanner

notând un tip specific de scriitură ce stă sub semnul *discontinuității*. Discursul teatral produce un impact vizual şi se precizează pe fundalul diferenţelor faţă de discursul în proză – ca *text compact* – şi faţă de discursul în versuri – ca *text secvenţial (relativ) regulat* (fie prin scrierea sub formă de vers, fie şi prin codificarea suplimentară a strofei).

Discursul teatral este astfel organizat, încât să răspundă la două exigenţe: să dea informaţii în legătură cu ceea ce este, în el, *ficţiune*, mimesis, şi cu ceea ce este *performanţă* sau reprezentare. Segmentarea unei piese de teatru va reflecta, în general, dinamica interioară a acţiunii, ca mişcare a grupului de personaje în timpul şi spaţiul fictiv imaginat pe scenă. Vom întâlni, prin urmare, o structură riguros compartimentată, bazată pe permanente incluziuni, ce corespunde unităţilor reprezentative:

- macrosecvenţe: *acte*;
- secvenţe medii: *scene* sau *tablouri*;
- microsecvenţe, constând în *acte de limbaj principale* (interogaţii, porunci, reproşuri) sau în *acte scenice* (acte de limbaj + acţiuni fizice, ex.: Hamlet îl ucide pe Polonius).

Actele se impun prin schimbarea decorului şi înregistrează o pauză temporală în universul fictiv. Scenele şi tablourile (termenul de *tablou*, împrumutat din pictură, subliniază orientarea spre o percepţie preponderent vizuală a acţiunii) – secvenţe aproximativ echivalente – se delimitează de regulă exterior, prin schimbarea configuraţiei personajelor (în funcţie de intrările şi ieşirile lor de scenă), dar şi după logica acţiunii dramatice; şi scenele, şi tablourile sunt, între ele, contigue sub aspect temporal. În sfârşit, actele de limbaj marchează schimbarea locutorului. Arhitectura textului poate fi complicată prin împărţirea sa şi în scene, şi în tablouri, caz în care scenele devin unităţi subordonate. Piesa *Danton*, a lui Camil Petrescu, uzează de ambele delimitări: actul I, de exemplu, este alcătuit din patru tablouri, dintre care primul are cinci scene, iar celelalte patru au dimensiunea unei scene etc. Cu rol de limite suplimentare, pot apărea şi notaţiile cu referent spectacular de tipul „cortina finală", „gong", „aplauze".

Actul este traducerea latinească a grecescului *epeisodion*, care la Aristotel desemna „partea bine definită a tragediei cuprinsă între două cânturi complete ale corului" (ARISTOTEL, 1998: XII, 1452 b, 80). Horaţiu, şi de la el teatrul clasic, a stabilit numărul actelor la cinci (în tragedia ateniană numărul lor nu era prescris, *Perşii* lui Eschil avea patru acte, iar *Oedip la Colonos* de Sofole, şapte), la Molière se păstrează numărul doar în comedii şi se reduce în bufonerii şi farse, pentru ca în teatrul modern orice prescripţie să dispară în faţa necesităţii de a respecta dinamica interioară a fiecărei opere concrete.

În teatrul antic, delimitarea episoadelor era realizată de „cântecele pe loc" ale corului, *stasimon*, numite astfel pentru a fi deosebite de cele două „cântece din mers" care încadrau acţiunea piesei: *parodos* (intrarea corului) şi

Scanned with OKEN Scanner

exodos (ieşirea lui din *orchestra*, spaţiul circular în care avea loc reprezentaţia). Piesa întreagă se baza pe alternanţa părţilor vorbite (episoadele şi prologul sau „punerea în temă") cu părţile cântate, destinate corului şi organizate în strofe şi antistrofe. Repartiţia părţi vorbite/părţi cântate nu confirmă însă cu exactitate opoziţia cor/personaje, căci se putea întâmpla ca, în tragedie, un personaj să intoneze singur (sau în duo, într-o scenă de recunoştinţă, de exemplu) un cântec în care să-şi exprime sentimentele (*monodia*), după cum personajele puteau cânta, alături sau în locul corului, un cântec dialogic de durere (*komos*) în timpul căruia îşi loveau pieptul în semn de doliu (CUSSET, 1999: 25).

4.2.2. O grafie diferenţiată

Aspectul grafic al textului dramatic este şi el discontinuu marcând alternanţa dintre comunicarea directă, realizată de o voce ce vorbeşte în numele autorului, şi comunicarea mediată de discursul personajelor. Între cele două paliere nu există formule de compromis, discursurile sunt net separate, pe când epica înregistrează formule cu paternitate mixtă (conţinutul comunicării aparţine personajului, expresia însă e integrată partiturii naratorului), cum sunt stilul indirect liber şi stilul direct legat. Textul dramatic va apela la tipuri de literă diferite ce delimitează *două categorii de texte*:

- un text principal şi consistent, REPLICILE PERSONAJELOR prezentate în organizare dialogală sau monologală; ele urmează după semnul vorbirii directe „două puncte" şi sunt scrise regular, semn că reprezintă de fapt textul propriu-zis al piesei;
- un text secundar sau „culisele" textului prim, DIDASCALIILE („învăţături"), care desemnează tot ceea ce nu este rostit de actor, dar se referă la modul în care autorul îşi reprezintă spectacolul. Nu aparţin textului piesei decât în scris, în momentul reprezentării sunt transcodate în realităţi scenice. În greacă, se numeau astfel caietele cu însemnări date actorilor înainte de reprezentaţie, căci didascaliile nu făceau parte din corpusul textului.

Didascaliile funcţionează ca text auxiliar în cazul reprezentării sau ca text-cadru şi ca text-liant în cazul lecturii, asigurându-i inteligibilitatea. De fapt, ele reprezintă un set de prescripţii lingvistice vizând condiţiile de enunţare. În cazul piesei citite, sunt un corespondent al discursului naratorial direct, care fixează spaţiul şi timpul, introduce personajele, le descrie, le înregistrează comportamentul exterior şi chiar oferă indicii de analiză psihologică.

Dacă dialogul este un discurs continuu şi autonom (poate exista fără didascalii şi are înţeles în sine), didascaliile reprezintă un text dependent, fragmentar, de inserţie, cu structură monologică.

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere grafic, didascaliile teatrale alternează două tipuri de litere, majusculele ca mod de scriere a numelui personajului în fața unui alineat-replică și italicele, de regulă combinate cu parantezele, în rest (pentru prezentarea decorului la începutul fiecărui act se mai folosesc și caractere regular, dar evidențiate față de restul textului prin dimensiunea redusă). Sub aspect funcțional, didascaliile se pot grupa în patru categorii:

- *numele*, care este un indicator al organizării discursului dialogic; ordinea acordării cuvântului ilustrează cea mai importantă funcție a acestei voci didascalice – în textul narativ această funcție se numește chiar *funcție de regie* (LINTVELT, 1994: 38-39). Extragerea replicilor unui singur personaj alcătuiește *rolul* acestuia, un decupaj pe verticală al discursului teatral;
- *un text-listă* inițial, cuprinzând numele personajelor, cu precizări privind identitatea lor genealogică sau socială și datele fizice esențiale pentru o bună distribuție (ex.: „o țigancă tânără");
- *texte-descriere* compacte, alcătuite în general din propoziții nominale, așezate la începutul actelor cu funcția de a indica decorul;
- *texte fragmentare*, însoțind replicile personajelor, care au rolul de a indica tonalitatea, mimica, gestul, proxemica, mișcarea celui care vorbește.

Didascaliile au statutul unui act de limbaj directiv, sunt ordine date practicianului și pot fi completate prin verbe la imperativ: „o masă și două scaune" nu înseamnă *există o masă și două scaune*, ci *puneți o masă și două scaune* sau *imaginați-vă o masă și două scaune*, iar o indicație de tipul „VETA *(îngrozită)*" este un ordin dat actriței care joacă rolul Vetei să-și rostească replica mimând starea în cauză. E important de precizat că didascaliile sunt atât *proscenice*, texte de regie al căror referent e spectacolul dramatic, cât și/sau *texte complementare* discursului vorbit, caz în care vizează doar universul reprezentat. În această din urmă situație se vorbește despre *„false" indicații*, ce corespund unei regii interioare (POPESCU, 1987: 39), sau despre *didascalii autonome*, care se adresează explicit cititorului, având funcția comentariilor metanarative dintr-o povestire (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 482).

În teatrul lui Camil Petrescu, de exemplu, acest corpus este neobișnuit de amplu și depășește funcția de a furniza elementele indispensabile pentru punerea în scenă, chiar și pe aceea de a dirija în amănunt reprezentarea (ex.: Andrei devine deodată „de o stranie frumusețe"). Didascaliile sale capătă, la lectură, o importanță aproape egală cu textul vorbit; incomode pentru interpret, ele au mai degrabă o valoare expresivă, căci apelează la un limbaj generos, figurat chiar, cu funcția principală de a oferi un comentariu subiectiv al autorului și, mai mult, un mijloc de analiză psihologică. Cum observa George Călinescu, Camil Petrescu se dezvăluie aici drept un analist cu o manie pentru nuanțe „care îl împinge la artificii psihologice și la cazuistică" (1982: 747). Acest fragment

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o extinsă secvență didascalică, aflată la începutul actului I al piesei *Act venețian*, nu numai că realizează portretul fizic și cel moral al personajului, ci, prin introducerea unei perspective temporale (relativ la comportamentul său în situații care depășesc momentul ce se oferă reprezentării), narativizează un discurs de obicei static și racordat la situația de enunțare:

> *Pietro* este un bărbat ca de patruzeci–patruzeci și cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate, poruncitoare. Nici el, ca și Alta, nu poartă peruca epocii. Trecutul lui de fost sclav și pirat îi e acum întipărit pe față, care pare să fi fost angelică în adolescență. Are un fel de sinceritate moale în voce, rapidă, gândită, care încurajează uneori pe partener. O teribilă detentă nervoasă, spontană ca o hotărâre irevocabilă, face din el un om în luptă, copleșitor. Atunci privirea lui devine de oțel. Fața lui paralizează prin paloarea ei însăși pe adversar. Pare mult mai mare la trup decât e, fiind proporționat și cu autoritate. Aparent foarte calm și echilibrat, dar numaidecât se ghicește în el o fierbere interioară fără egal. Gândește, lucid până și în clipele de febră.
>
> (Camil Petrescu, *Act venețian*, în *Act venețian. Danton*, București, Editura Minerva, 1983, p. 10)

Grație expansiunii corpusului didascalic, textul pieselor lui Camil Petrescu nu e un simplu prag pentru spectacol, ci e făcut în primul rând pentru a fi citit, este un text cu un puternic efect la lectură.

Textul didascaliilor – simplu auxiliar în dramaturgia antică, inexistent în piesele lui Shakespeare (au fost adăugate de editor) – capătă o importanță din ce în ce mai mare în teatrul modern, concurând chiar în întindere textul principal, pentru că spațiul devine reproducerea decorativistă a unui loc din lume, pentru că personajul este tot mai individualizat și, în sfârșit, pentru că libertățile pe care și le ia regizorul îl constrâng pe autor la cât mai multe precizări (UBERSFELD, 1999: 33). În special în teatrul secolului al XX-lea, creșterea ponderii textului secundar se leagă de intenția de *reteatralizare* a teatrului, de definirea sa ca spectacol complex, în care cuvântul nu mai joacă rolul principal, ci e unul dintre multiplele limbaje activate pe scenă.

Procesul de autonomizare a discursului didascalic presupune trecerea sa din postura de text subsidiar în aceea de text producător de sens, cum se întâmplă în antiteatrul secolului al XX-lea (v. COMLOȘAN, 2001: cap. *Discursul contestat*). Astfel, în teatrul epic al lui Brecht, didascaliile apar pe scenă ca discurs lingvistic sub forma pancartelor ce conțin mici narațiuni, având drept referent fie un eveniment istoric real petrecut în afara scenei (ex., Galilei, prizonier al Inchiziției), fie acțiunea dramatică însăși, pe care o rezumă sau o comentează. La Eugen Ionescu, aducerea în prim-plan a discursului didascalic se petrece, paradoxal, prin dinamitarea textului principal, care se desematizează până la

Scanned with OKEN Scanner

golirea lui totală de conținut; pe scenă apare doar mecanismul formal al dialogului, convențiile care îl structurează, astfel că „unica lui semnificație e una metadiscursivă, de discurs despre formele retoricii teatrale" (COMLOȘAN, 2001: 164). Cazul limită, cel în care didascaliile ajung să alcătuiască singure textul piesei, este ilustrat de opera lui Beckett *Acte fără cuvinte*, exemplu de dramaturgie gestuală sau obiectuală, în condițiile în care se renunță chiar și la actor (una dintre piese constă în mutarea unor cuburi în spațiul scenic, prin manevre efectuate în culise la auzul unor semnale sonore). Sunt piese care se dispensează total de limbaj, rezumându-se la a fi o înșiruire de gesturi banale, mecanice, fără legătură unele cu altele, gesturi care nu spun nimic mai mult decât ceea ce arată.

4.2.3. Moduri de expunere. Cuvântul în teatru. Dialogul și monologul dramatic

4.2.3.1. Dialogul. Specificul discursiv al textului dramatic este dat de extrapolarea expresiei dialogate la nivelul întregului comunicativ. O piesă de teatru se alcătuiește aproape în totalitate din schimburi de replici, ceea ce înseamnă trecerea în prim-plan a discursului personajelor și minimalizarea discursului auctorial prezent exclusiv în indicațiile de regie. De aceea, opera dramatică este considerată ilustrarea unui *mimesis total*. Lectura ei favorizează și o destinație cu totul specială, „accesul la alchimia limbajului pe care n-o oferă niciun alt tip de limbaj artistic" (POPESCU, 1987: 37).

Didascaliile reprezintă echivalentul partiturii naratoriale din textul epic, singura modalitate de expresie directă. Când sunt de tipul descriere de cadru, schiță de portret sau frânturi narative ce urmăresc mișcarea personajelor, ele reprezintă statutul *naratorului din afară* specific prozei comportamentale, când focalizează dinăuntru personajul, evocă statutul *naratorului omniscient*. Există, desigur, și substitute explicite ale naratorului, personaje portavoce care-i fac transparentă poziția față de lumea reprezentată sau reflectează la însuși mecanismul interior al piesei și al artei teatrale în general. Așa sunt bufonul, *raisonneur*-ul (corul în tragedia antică), personajul care rostește prologul și epilogul sau intonează un song pe scenă, dar discursul presupus a fi asumat de autor e întotdeauna atribuit cuiva.

Monopolul dialogului în textul destinat rostirii impune prezența narațiunii și a descrierii ca *modalități punctuale*, înglobate replicilor personajelor. Procedee de acest tip sunt întâlnite, firește, și în textul narativ, dar aici ele au o funcționalitate precisă, aceea de a contracara limitările pe care le impune finalitatea reprezentațională a piesei. Se povestește o acțiune care, din rațiuni de spațiu, morale etc., nu poate fi reprezentată pe scenă sau este descrisă o realitate

Scanned with OKEN Scanner

absentă, din afara spațiului de joc. Funcția narațiunii este aceea de a deschide spațiul fix al scenei spre un „în afară" multiplu. Datorită faptului că dialogul teatral își înglobează celelalte modalități de organizare textuală, epice și descriptive, discursul teatral este considerat „un heterotext, unde modelul dominant rămâne cel întrebare – răspuns" (VODĂ CĂPUȘAN, 1987: 145). Descrierea, care în textul epic e inserată în narațiune și are calitatea de fragment al lumii ficționale, e transferată „de drept" de către dramă în corpusul didascalic – ca descriere de ambient și miniportret al personajului –, ceea ce înseamnă că nu se mai referă la un spațiu imaginar, ci la cel real, al scenei. Astfel, în loc să descrie, dramaticul arată, ilustrează, pune în lumină, reprezentând, mai mult decât celelalte genuri, o *poetică a vederii*.

Dialogul dramatic este cunoscut îndeobște sub formula de *dialog imediat*, dialog care se dispensează de formulele introductive datorită faptului că vocea narativă – instanță intermediară între autor și cititor – este o categorie absentă în teatru. În lirică, o voce își asumă aproape în totalitate conținutul exprimat de poezie, în epică, proprietatea asupra discursului e „negociată" între narator și personaje, în teatru, situația e mai complicată: pe scenă, discursul personajelor e unicul discurs care se face auzit (cu excepția semnificativă care se cere amintită, aceea a teatrului epic brechtian), dar în textul dramatic, personajele nu sunt singurele instanțe locutoare. Dacă nu există o voce narativă, care povestește, există, în schimb, o simetrie a ei, o voce căreia i s-ar potrivi mai bine să-i spunem *voce descriptivă* – funcția ei fiind, în primul rând, cea de prezentare, de înfățișare –, este vocea care vorbește în corpusul didascalic. Textul dramatic nu poate renunța la acest construct fictiv, așa cum nu poate renunța nici la instanța autorului abstract, identificat de astă dată cu o strategie dramatică, sau la cititorul abstract, ca sumă de competențe interpretative. Dacă putem vorbi de o instanță cu totul absentă, ea este aceea a *naratarului*, care nu-și mai găsește locul într-un text a cărui situație de enunțare vizează reprezentația. Așa cum, în textul epic, vocea narativă îndeplinește funcții descriptive (la Balzac, de exemplu), vocea descriptivă a dramei poate deține, cu caracter de excepție și doar punctual, aptitudini narative, pe care le dezvoltă fie compact, fie prin însumarea unor fragmente ce urmăresc să plasticizeze mișcarea personajului. Rezultatul va fi însă o „povestire amăgitoare" de tipul *tablou în mișcare*:

> Ruinele bisericii veșnic reîncepute. În fund, munți și păduri. Dimineață, dar încă întuneric. Manole iese din afundătură, cercetând temeliile ruinei. Cei nouă zidari dorm. Se face repede lumină. Câțiva zidari se trezesc.
>
> (Lucian Blaga, *Meșterul Manole*, în *Teatru*, vol. I, București, Editura Minerva, 1984, p. 345)

În ce privește redarea dialogului, vocea dramatică își poate permite să fie extrem de parcimonioasă, de vreme ce convenția structurală a acestui tip de

Scanned with OKEN Scanner

text este enunțarea și enunțurile sunt întotdeauna atribuite personajului enunțător. În consecință, verbele *dicendi*, cu rol de a insera replicile într-o structură narativă, sunt automat presupuse și capătă, prin indicațiile din paranteze, completiri circumstanțiale:

> JUPÂN DUMITRACHE: Știi (*se înecă de emoție*), mă stăpânesc, adică-i vorbesc cu perdea, nu voi să-i isplic lucru formal, ca să n-o rușinez. [...]
> SPIRIDON (*plângând*): Auliu, jupâne, auliu! Ce ți-am făcut eu, jupâne, dacă am dormit?
> IPINGESCU (*strajnic către Spiridon*): Pentru ce nu ești prezent la apelul nominal?... [...]
> SPIRIDON (*fugind într-un colț*): Nu știu...
>
> (I. L. Caragiale, *O noapte furtunoasă*, în *Teatru*, București, Editura Albatros, 1982, p. 33-34)

De multe ori, didascaliile indică anumite condiții de enunțare ce precizează, dincolo de sensul evident al enunțurilor, sensuri care nu doar nuanțează, ci chiar contrazic (un „te iubesc" spus în zeflemea), dar astfel de inițiative pot aparține și unei regii insurecționare care, exploatând sistematic procedeul, intenționează o tratare parodică a unui subiect serios. De altfel, studiile consacrate semioticii spectacolului au constatat polisemia comportamentului paraverbal și a celui nonverbal, care pot merge până într-acolo, încât să modifice fundamental statutul actanțial al personajului (v. RĂDULESCU, 1985).

Exclusivitatea dialogului în textul dramatic este motivul pentru care el capătă, în gradul cel mai înalt, virtuți acționale. În teatru, mai mult decât oriunde, *a vorbi* înseamnă *a face*, iar dimensiunea perlocuționară a limbajului devine evidentă. Pe de altă parte, dialogul deține un statut privilegiat și în relație cu celelalte forme de comunicare teatrală, cel puțin în spațiul european. S-a vorbit, astfel, despre *logocentrismul* teatrului european, care este atât o problemă de dozaj al artelor sincretice, cât și o problemă de natură estetică. În acest sens, importante observații formulează Doina Comloșan (2003: 207): „dialogul reprezintă partea cea mai consistentă (cantitativ și semantic) a spectacolului. Semnificațiile piesei și ale spectacolului sunt produse de acest discurs; acțiunea este, în primul rând, un șir de acte de vorbire și chiar efectul estetic este produs de forma zicerii. Nu întâmplător, peste două mii de ani, teatrul a recurs la mijloacele expresive ale poeziei (versificație, muzicalitate, limbaj figurat)".

Stilistic, dialogul dramatic a fost deseori învinuit de nefiresc, fapt ce se datorează unei potențe superioare pe care o țintește, aceea de a reflecta „*totalitatea* [s.a.] ființei, a situației personajului" (POPESCU; 1987: 41). Sub aspect pragmatic, trebuie subliniată *dubla enunțare teatrală*, *duplicitatea* inerentă acestui tip de dialog încadrat simultan în două situații de comunicare (MAINGUENEAU, b, 2007: 185):

Scanned with OKEN Scanner

– în prima, un autor se adresează unui public *prin reprezentarea* unei piese; actul enunțării este deci constituit de reprezentare;
– în cea de-a doua, *situația reprezentată*, un număr de personaje dialoghează într-un cadru enunțiativ considerat autonom față de reprezentarea ca atare a piesei. În aceste condiții, spectatorul devine destinatarul secund al oricărui enunț rostit pe scenă.

Modalitatea e proprie și textelor narative cu lector înscris (CORNEA, 1998: 61), în speță romanului epistolar cu destinatar fictiv, dar în textul dramatic dubla enunțare nu e un artificiu compozițional, ci un dat obiectiv.

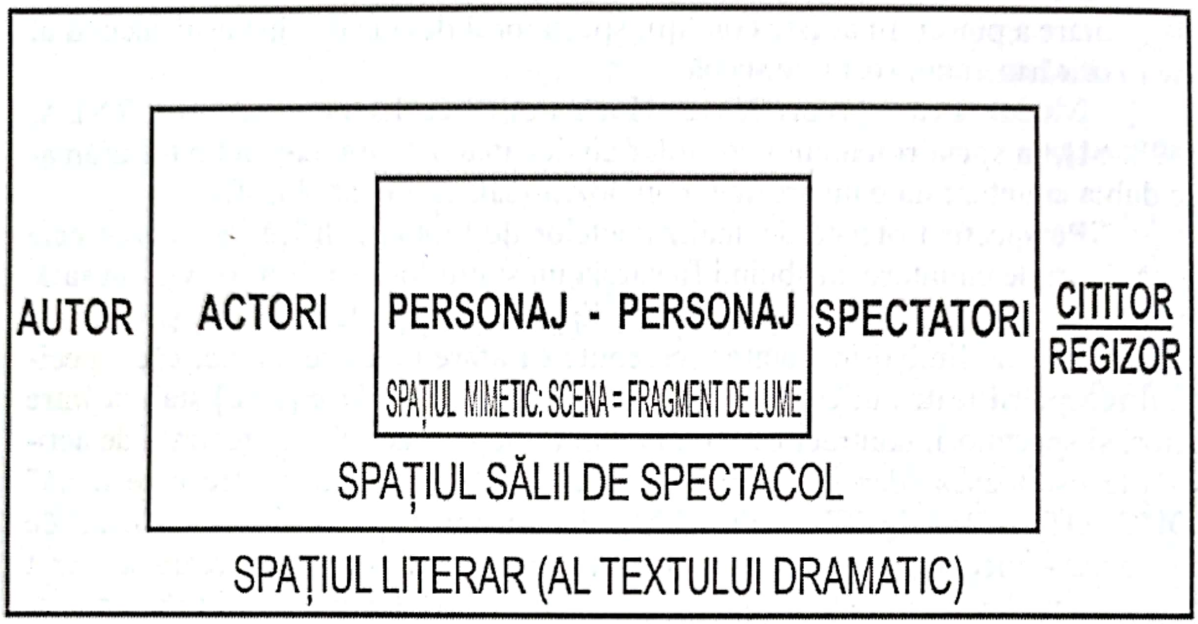
Perspectiva oferită de analiza actelor de limbaj califică diferențiat cele două tipuri de enunțare, atribuind fiecăreia un statut logic diferit: privit din sală, dialogul este alcătuit din acte de limbaj lipsite de forță ilocuționară și perlocuționară, acte de limbaj inventate, percepute ca atare de către public, căci specificul receptării teatrului este dat de „*contractul de simulare* [s.m.] stabilit între actori și spectatori, contract care nu numai că separă activitatea teatrală de activitățile «serioase», dar și instituie o relație de reprezentare între cele două" (DUCROT, SCHAEFFER, 1996: 479). Fenomenul este numit cu termenul de *denegare* – mecanism psihic care permite spectatorului să vadă realul concret pe scenă și să adere la el ca fiind real, dar un real fără consecințe în afara spațiului de joc (UBERSFELD, 1999: 25). Paradoxul teatrului constă tocmai în faptul că el propune un real, dar un real construit, un real „artificial". E de precizat totuși că se supune fenomenului denegării doar ficționalul evenimentelor prezentate, nu și adevărurile istorice sau cele general valabile.

În schimb, privind lucrurile din spațiul scenei, dialogul este o sumă de *acte de vorbire serioase*, care angajează personajele în aceeași măsură în care ar angaja pe niște enunțători reali. Evident, desfășurarea acestor dialoguri este supusă unui proces de stilizare îndatorat codurilor culturale active în diferite epoci, așa încât nu trebuie uitat că inclusiv „efectul de natural" este obținut printr-o intenționalitate de tip artistic. Exemplul grăitor este cel al accidentelor de limbaj, fortuite în conversația cotidiană, dar funcționale, selectate și semnificative în interiorul dialogului dramatic. În orice caz, „dialogul dramatic se situează față de conversație într-o poziție comparabilă cu cea a narațiunii ficționale față cu narațiunea factuală" (COMLOȘAN, 2003: 209).

În teatru au loc, așadar, simultan două procese comunicative: unul serios, între *vorbitorii fictivi*, personajul și alocutorul său, și unul care simulează seriozitatea, între *vorbitorii efectivi*, actor și spectator. Dar aceasta nu înseamnă că cele două paliere nu pot fi escaladate, actorul adresând spusele destinate unui personaj de pe scenă publicului, pe care îl ia drept complice la actele sale, sau pur și simplu direcționându-și *aparteurile*, în mod explicit, către acesta. În spectacolele moderne de tip interactiv, publicul e provocat să participe efectiv, ceea ce face din el, la urma urmei, un actor mai mult sau mai puțin precizat.

Scanned with OKEN Scanner

Schema acestui dialog stratificat ar putea fi formalizată în funcție de prezența/absența locutorilor, deci luând în calcul dublul caracter – mediat și direct (*face to face*) – al comunicării teatrale, astfel:



Așadar, în teatru se confruntă:

1. LOCUTORII ABSENȚI (EXTRASPECTACULARI): **AUTOR – CITITOR = REGIZOR**;
2. LOCUTORII PREZENȚI (INTRASPECTACULARI): **ACTORI – PUBLIC**;
3. LOCUTORII FICTIVI (INTRASCENICI): **PERSONAJELE**.

4.2.3.2. Monologul dramatic – formă de discurs teatral care presupune absența interlocutorului scenic – are, într-un text fundamental dialogic, un caracter de excepție. De altfel, e resimțit ca formulă artificială și e acceptat de teatrul realist sau naturalist doar când e motivat de situații specifice (vise, stări de somnambulism, efuziuni lirice). Pentru că e lipsit de interacțiune verbală, se caracterizează prin monotonie ilocuționară și prin unitatea subiectului enunțat. Apare în formă *adresată* (unui interlocutor aflat în afara scenei, publicului sau unui personaj imaginar – Dumnezeu, iubita moartă, o idee) sau *autoadresată* și, mai rar, în forma *solilocviului* – expresia cvasiconștientă a unui eu într-o stare de maximă tulburare –, caz în care e lipsit total de destinatar. Cele două forme monologale vor da naștere, în epică, *monologului narativ adresat* și *monologului interior*. O variantă a monologului este *aparteul* – formă teatrală convențională, evitată de teatrul modern –, desemnând situația în care un personaj își rostește în așa fel replica, încât să pară că nu este auzit de către celelalte personaje. În Evul Mediu și Renaștere, aparteul era folosit frecvent în prologul și epilogul pieselor pentru a pune în temă sau pentru a ajuta publicul să extragă concluziile necesare.

Scanned with OKEN Scanner

În fond, atrage atenţia Anne Ubersfeld (1999: 53), în cazul monologului autoadresat este vorba de un dialogism interior, care presupune un conflict între eurile exprimate de aceeaşi voce, euri ce reprezintă fiecare un alt sistem de valori: stanţele lui Rodrigues din *Cidul* lui Corneille sau monologul Hermionei din actul al V-lea al *Andromacăi* de Racine.

Ca formalizare suplimentară, textul dramatic principal a apelat, până la romantici, la un element considerat prin tradiţie drept indicele estetizării limbajului, *versul*. Convenţia vorbirii versificate funcţionează diferenţiat: pentru personaje, versul e resimţit ca mod obişnuit de exprimare, ca proză, pentru spectator, este unul dintre semnalele faptului că participă la o activitate de tip artistic. Altfel, versul nu modifică cu nimic semnificaţia actelor de limbaj realizate de către actori, ele îşi păstrează valoarea logică pe care o deţin în general (un ordin dat de un personaj altuia este perceput ca ordin, şi nu ca poezie, ca act de limbaj gratuit). Versul e resimţit ca vers la nivelul universului reprezentat doar în cazul cântecelor şi al poeziilor introduse în textul piesei, fie cu funcţie de divertisment, cum se întâmplă în comedia antică sau în vodevil, fie cu scopul de a anunţa, întregi, comenta evenimentele prezentate pe scenă, ca în songurile din piesele lui Brecht.

Sub aspect stilistic, dialogul şi monologul dramatic sunt comandate de legea transpunerii textului din dimensiunea scriptică în cea orală, chestiune ce nu ţine de dozaj, ci de intuiţia subtilă a artistului, întrucât oralitatea se ţese la confluenţa dintre idiostilul individual al personajelor şi cel general, determinat istoric, capabil să dea impresia de viaţă autentică, trăită *aici şi acum*. În măsura în care oralitatea presupune o ieşire din reguli, „această ieşire trebuie condusă cu artă, pentru a nu deveni manifestare anarhică, afectare inutilă, vulgarizare ori concesie făcută unor simple efecte de moment" (ZAMFIRESCU, 1974: 173).

4.2.3.3. Negarea dialogului. Discursul dialogic, ca ansamblu coerent (continuitatea întrebare – răspuns, subiect unic, progresie logică) şi ca formă de acţiune prin care se instituie o realitate, e negat de teatrul absurdului, a cărui supratemă e imposibilitatea comunicării. La Eugen Ionescu, dialogul păstrează doar aparenţa de interacţiune verbală prin dispariţia teritoriului conversaţional comun, replicile se leagă unele de altele cel mult prin conectori sintactici, ignorând orice exigenţă de continuitate semantică. Beckett restrânge limbajul teatral doar la funcţia lui fatică, de menţinere a contactului, oferind o simplă emisie de cuvinte care nu întâlnesc alte cuvinte (*O, ce zile frumoase!*, *Comédie*), astfel că se ajunge la o formă limită de distrugere a mesajului prin proliferarea vorbirii înţelese ca simplu zgomot verbal.

Absenţa cuvântului e convenţia teatrului pur, a spectacolului de pantomimă şi a mimodramei moderne. Ambele se află undeva între coregrafie şi tea-

Scanned with OKEN Scanner

tru, cu diferența că mimodrama se bazează pe o canava dramatică și imită o acțiune, pe când pantomima e statică, propunându-și doar să ilustreze un anumit tip de comportament. Renunțarea la limbaj devine însă în cea mai mare măsură „elocventă" într-o opțiune estetică individuală. Cuvântul, ca primă „substanță" a dramaticului, ajunge să fie suspectat de ineficacitate și chiar să fie alungat cu totul din text și din spectacol prin experiențele extreme ale teatrului „fizic", gestual și vizual, aparținând lui Beckett (*Actes sans paroles*) sau unor regizori ca Antonin Artaud și Gordon Craig, care îl integrează în spectacol numai ca sonoritate, valorificându-i virtuțile sale incantatorii în cadrul unui teatru ritualic. Antonin Artaud teoretizează *teatrul cruzimii*, un teatru cu impact asupra simțurilor, și nu asupra intelectului, un teatru care să trezească sensibilitatea nervoasă a spectatorului, recâștigând puterea vechii magii. El este imaginat ca un spectacol turnant, al maselor, anulând opoziția scenă – sală, ca un triumf al forțelor vitale, al organicului exprimat prin mijloace directe – imagini, gesturi, ritmuri, sunete, strigăte – utilizate în mod violent și șocant. Un astfel de teatru nu mai este perceput ca reprezentare, ci ca realitate care biciuiește simțurile și inerția publicului, oferindu-i senzații vii. Pe aceeași linie, Peter Brook realizează în 1971 un spectacol-experiment, *Orghast*, în care oferă un limbaj teatral independent, ce comunică dincolo de sensul cuvintelor prin ritual, muzică, lamentații și strigăte de durere.

4.3. Dramaticul ca obiect scenic

4.3.1. Specificul comunicării teatrale

Din perspectivă receptivă, textul dramatic se află antrenat într-un proces etapizat care deplasează pe rând instanțele receptoare în funcție de trei perspective în care poate fi situat:

- PIESĂ DE TEATRU = OBIECT TEXTUAL; receptor: **CITITORUL** (sau **CITITORUL-REGIZOR**);
- PIESĂ DE TEATRU + REALIZATORII SPECTACOLULUI = PUNERE ÎN SCENĂ; receptor: **REGIZORUL**;
- PIESĂ DE TEATRU + REALIZATORII SPECTACOLULUI + PUBLIC = SPECTACOL; receptor: **SPECTATORII**.

Din punctul de vedere al punerii în scenă, textul dramatic este un text prin forța lucrurilor *incomplet*, o operă deschisă, în termenii lui Umberto Eco, presărată cu numeroase spații albe, de indeterminare, ce fac posibilă inițiativa

Scanned with OKEN Scanner

creatoare a realizatorilor spectacolului. Dacă admitem împreună cu Eco (2002: 45-73) că *opera deschisă* este un gen în care poate fi reperată specia *operei în mişcare*, atunci textul dramatic trebuie apreciat cu această precizare suplimentară. Din perspectiva spectacolului teatral, textul este o operă în mişcare, o operă *neîncheiată fizic*, o operă în care receptorul de gradul I e convocat să structureze discursul (înţeles ca ansamblu al modalităţilor de comunicare teatrală) în însuşi sensul producerii şi al manualităţii lui. Chiar admiţând situaţiile limită – respectarea *ad litteram* a textului dialogic şi a unor amănunţite şi precise didascalii, ca şi fidelitatea maximă faţă de viziunea propusă –, cooperarea concretă a realizatorilor spectacolului nu poate fi înscrisă în text, autorul nu poate indica modul în care va fi mobilat spaţiul scenic, realizarea efectivă a semnelor ce ţin de actor, inevitabil strict individuale, deci toate acele elemente artistice ce dau o notă aparte fiecărui spectacol, dacă nu şi fiecărei reprezentaţii a aceluiaşi spectacol. Prin urmare, se poate spune că, faţă de prescripţiile textuale, comunicarea teatrală are întotdeauna un caracter *imprevizibil*, *dinamic*, *deschis*, ce face posibilă manifestarea unei viziuni originale asupra montării.

Există, în marea diversitate a formelor teatrale, grade diferite de mobilitate şi limita maximă e proprie pieselor improvizatorice de tipul *commediei dell'arte* sau al *happeningului* contemporan bazat pe formula *work in progress*, în care structura discursivă preexistă doar ca proiect, fiind decisă nu numai de opţiunea momentană a actorului, ci şi de intervenţia publicului. La fel a funcţionat, în epică, povestirea aezilor sau cea a cântăreţilor medievali şi, în general, orice operă compusă în performanţă. Execuţiile diferite ale aceleiaşi opere dramatice depind de factori istorici ca gustul, ideologia, mentalitatea, valoarea estetică, dar şi de presiunea exercitată de montările anterioare, la care orice regizor tinde să se raporteze în mod original.

Comunicarea teatrală se caracterizează prin *incertitudinea emiţătorului principal*. Spectatorului îi este greu să decidă care e sursa enunţurilor pe care le receptează: autorul piesei, regizorul sau comedianţii, pentru că enunţarea teatrală e una *mediată*:

- un emiţător **A, autorul**, comunică cu
- un receptor **B, publicul**, prin intermediul
- unei **echipe de profesionişti** (C) ai teatrului: regizorul, actorii, scenograful, maestrul de sunet, maestrul de lumini.

În aceste condiţii, opera dramatică se caracterizează prin capacitatea de a oferi o REPREZENTARE A REPREZENTĂRII sau prin prezenţa unui referent în referent, căci există:

– un referent de gradul I = *referentul textului* = spectacolul, referent concret, prezent pe scenă;

Scanned with OKEN Scanner

– un referent de gradul II, *referentul spectacolului*, un referent imaginar, egal cu lumea fictivă despre care se presupune că există în afara scenei şi pe care spectacolul pretinde că o semnifică.

Se poate vorbi despre o comunicare *externă*, scenă – sală, (**A** şi **C** comunicând cu **B**), dar şi despre o comunicare *internă*, intrascenică, între toate elementele mulţimii ce îi reprezintă pe realizatorii efectivi ai spectacolului: comunicarea actor – actor, actor – scenograf, regizor – actor, regizor – specialist în iluminat etc. În atare condiţii, procesul emisiei apare dublat, ca act de compunere (autorul dramatic) şi ca act de execuţie (autorii spectaculari), dimensiunea creatoare a acestui tip de activitate deplasându-se de la prima instanţă spre cea de-a doua. Spectacolul se construieşte între un *homo loquens* şi un *homo faber*, cel care crează material universul scenic.

De asemenea, comunicarea teatrală este o comunicare *de tip colectiv*, cu un emiţător multiplu şi un receptor multiplu, în sensul că „un grup de *artişti*, uniţi de acelaşi proiect, vorbeşte unui grup de indivizi uniţi de aceeaşi *activitate*, receptarea teatrului [s.a.]" (UBERSFELD, 1999: 22) şi o comunicare *instituţionalizată*, pentru că se petrece în circumstanţe spaţio-temporale legiferate social, dar şi pentru că e reglementată de un sistem de norme respectate atât de polul emiţător, cât şi de cel receptor. Ca reprezentare organizată, teatrul se include în sfera manifestărilor/genurilor *performative* (alături de alte forme spectaculare ca jocurile, competiţiile sportive, dansul, muzica), între care se individualizează prin *contractul de simulare* despre care am mai vorbit.

Ca tip de *comunicare directă şi concretă*, teatrul se diferenţiază de artele ce impun receptarea printr-un „ecran" mediator: teatrul televizat, cinematografia, teatrul radiofonic. Comunicarea teatrală se desfăşoară *in praesentia*, graţie concomitenţei actului producerii cu cel al receptării (ceea ce presupune o identitate de spaţiu – sala de spectacol sau substitutele sale – şi una de timp – durata reprezentării), şi prin intermediul unor semne materiale: fiinţe umane cu mimica, gesturile, mişcările lor, obiecte, muzică, lumină etc.

În fine, comunicarea teatrală este şi una *simultană*, care transpune informaţia scrisă, dată în modul succesiunii de către text, într-o multitudine de semne teatrale coexistente, legate, prin situaţia concretă a reprezentării, într-un ansamblu bazat pe cu totul alte tipuri de relaţii spaţio-temporale.

Transformarea textului literar în obiect scenic presupune două tipuri de operaţii:

– TRANSPUNEREA limbajului din sistemul scris în cel oral, ceea ce înseamnă că expresia lingvistică dobândeşte o dimensiune fonică precisă, fiind încarnată de mai multe voci;
– TRANSCODAREA prescripţiilor didascalice, respectiv trecerea lor din dimensiunea lingvistică, scripturală, în alte limbaje teatrale specializate, de expresie vizuală, auditivă, cinetică, posturală.

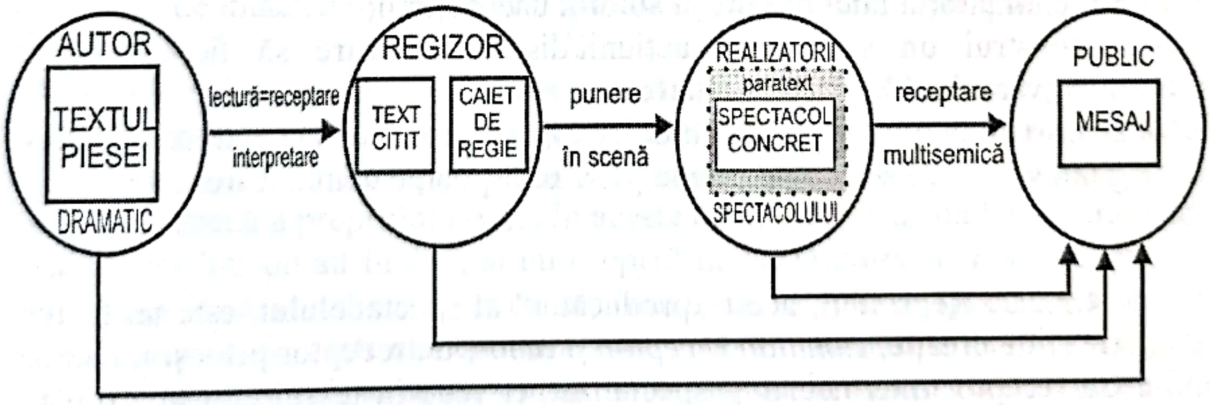
Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul teatral este considerat o formă de artă multisemică, în care sunt actualizate propunerile textuale într-un mod ce ţine de momentul istoric al reprezentaţiei şi de codul său teatral, dar şi de „competenţa enciclopedică", cum ar spune Umberto Eco, a receptorului intermediar, respectiv de concepţia regizorală. Mai mult decât oricare alt tip de operă literară, opera dramatică se oferă procesului de *receptare*, care, după cunoscuta distincţie formulată de Paul Cornea (1998: 16), se deosebeşte de *lectură* prin aceea că privilegiază ceea ce subiectul reţine, şi nu ceea ce textul conţine. Iar rezultatul receptării devine baza pentru montarea pe scenă. Spectacolul transpune scenic nu textul scris (de un autor)/citit (de un lector), ci textul receptat/interpretat de regizor sau viziunea sa personală asupra textului, care se concretizează într-un caiet de regie, schema virtuală a spectacolului. Opera dramatică se dovedeşte a fi un *text productiv* în cel puţin două sensuri, pentru cel puţin două instanţe: pentru regizor este bază a reprezentării, ferment creator antrenând resurse spectacologice, pentru cititor ea dezvoltă o puternică funcţie a imaginarului graţie efortului de a suplini o deficienţă funciară a textului, caracterul său lacunar prezent într-o măsură covârşitoare în comparaţie cu celălalt gen ficţional, epicul.

Formă de interacţiune complexă a tuturor instanţelor angajate, spectacolul teatral se întemeiază pe mai multe tipuri de texte:

- textul de autor sau, în cazul piesei improvizatorice, textul-suport, asemănător unui scenariu de film;
- pre-textul: caietul regizorului;
- paratextul: titlul, afişul, programul de sală, cronica dramatică, interviuri cu actorii, reclama.

Pe traseul de la autor la public, mesajul e focalizat de instanţele intermediare şi suportă transformări semnificative:



4.3.2. Instanţele comunicării teatrale

4.3.2.1. Actorul pare a fi, cel puţin pentru teatrul clasic, cea mai importantă componentă a spectacolului teatral, un artist prezent în spaţiul scenic, care

Scanned with OKEN Scanner

construieşte, prin limbaj şi prin celelalte semne legate de munca sa, un univers ficţional. El relaţionează toate elementele legate de arta spectacolului şi toate instanţele acestuia. Paradoxul despre actor stă în dubla sa funcţie, de *meşteşugar* sau practician care îşi foloseşte corpul şi vocea şi de *reprezentare fictivă*, de întrupare a unui anumit personaj ce ţine de lumea imaginată. Dacă în genul epic personajul este o fiinţă de hârtie, aici el capătă corporalitate, devine, graţie actorului, o fiinţă în carne şi oase, particularizată, având câteva elemente recognoscibile (cele pe care le-a stabilit intenţionalitatea auctorială), dar şi multe variabile date de profilul specific al artistului-interpret. Particularităţile fizice şi fizionomice îl recomandă pentru a-şi împrumuta persoana sa reală unei persoane fictive, ceea ce înseamnă că pe scenă el „se situează într-o zonă terţă, dincolo de fiinţa sa psiho-fizică reală, dar şi dincolo de profilul personajului său" (TĂNĂSESCU, 2004: 52).

O problemă disputată în teatrologie a fost cea a implicării afective, a aprecierii prestaţiei actoriceşti ca trăire sau meserie, ca şi cea a libertăţilor permise faţă de prescripţiile textului, care l-ar aşeza pe actor în postura de *interpret* ce poate adopta orice rol sau de *artist* care imprimă personajului date ale personalităţii sale. Rolul, constructul actorului, a fost considerat fie rezultatul unei identificări simpatetice cu personajul (Artaud, Stanislavski), fie al unui efect de distanţare ce derivă dintr-o muncă de construcţie lucidă a unei măşti sau a unei supramarionete. Ideea se revendică de la Diderot, cu al său *Paradox asupra actorului*, pentru a fi exploatată la limită, în practica spectacolului, de către mari regizori ai secolului al XX-lea – Brecht, Peter Brook sau Gordon Craig (TONITZA-IORDACHE, 1980: 73-113).

Dincolo de problema implicării, munca obiectivă a actorului stă în (UBERSFELD, 1999: 9):

- a fi enunţătorul unui discurs şi autorul unei acţiuni;
- a construi un subiect al acţiunii/discursului care să fie „acceptabil"/„verosimil" pentru spectator;
- a construi mai multe relaţii interpersonale puternice prin antrenarea întregului sistem de semne pe care le pune la dispoziţie comunicarea teatrală.

4.3.2.2. Regizorul, acest „producător" al spectacolului, este un factor de relaţie şi de creaţie, *simultan receptor şi autor*, un receptor prim şi un autor ultim. Ca receptor intermediar şi specializat, el vede în textul dramatic o partitură a unui posibil spectacol. În această postură, situaţia sa este una aparte faţă de cea a lectorului obişnuit (un neprofesionist al teatrului), în sensul că „pactul de lectură pe care îl încheie cu textul literar se întemeiază pe ipoteza că acesta din urmă are ca referent ficţiunea unui spectacol de teatru (ceea ce este prezentat în discursul piesei este spectacolul, nu o întâmplare sau un şir de evenimente

Scanned with OKEN Scanner

imaginare)" (COMLOŞAN, 2002: 42). În acelaşi timp însă, el este, la fel ca autorul dramatic, „comunicatorul din umbră" al spectacolului teatral. Cu toate acestea, cel puţin în teatrul modern – a cărui direcţie dominantă este *deliteraturizarea* şi *reteatralizarea* –, regizorul e instanţa căreia îi revine un rol mai important chiar decât cel al autorului dramatic sau al actorului. Faptul acesta este una dintre consecinţele noii paradigme culturale a lumii moderne, una profund marcată de ofensiva vizualului, şi se manifestă concomitent cu tendinţa teatrului de a se elibera de sub tutele străine, printre care şi literatura (TĂNĂSESCU, 2004: 53). Se ajunge astfel la formula de *text supus spectacolului*, în care prevalează elementele teatralităţii în detrimentul cuvântului. Teatrul secolului al XX-lea s-a angajat într-un demers de căutare a propriei identităţi, de definire a sa ca artă autonomă, graţie unor regizori ca: Gordon Craig şi Peter Brook în Anglia, Stanislavski, Meyerhold, Vahtanov în Rusia, Artaud, Viler, Barault, Copeau în Franţa, Reinhardt, Piscator, Brecht în Germania, Iosif Sava la noi, Bragaglia în Italia, Grotowski în Polonia.

Lucrurile nu au stat însă mereu astfel. Marii creatori dramatici ai Antichităţii erau prin definiţie şi regizorii pieselor lor, ceea ce implica dependenţa expresă a textului de montarea lui scenică. Piesele tragicilor greci erau scrise pentru a fi reprezentate cu prilejul marilor concursuri dramatice care se desfăşurau în Atena de-a lungul ultimelor patru zile (trei rezervate tragediei şi cea din urmă comediei) ale Marilor Dionisii. La originile reprezentaţiei teatrale stătea o polispecializare a poetului, care era în acelaşi timp şi regizorul, şi interpretul pieselor sale, ba mai mult, în măsura în care tragedia se dorea un spectacol complet, înglobând text, dans şi muzică, el îşi asuma inclusiv rolul de compozitor (al acompaniamentului muzical şi al părţilor lirice) şi pe cel de autor al coregrafiei. În secolul al V-lea î.e.n., poetul are în sarcina sa şi conducerea corului în calitate de *didascalos*, pentru ca apoi rolul să fie încredinţat unui şef de cor profesionist.

Coincidenţa autor – regizor a fost o constantă a teatrului până către sfârşitul secolului al XIX-lea, ceea ce presupunea convergenţa celor două activităţi creatoare. Molière, Shakespeare, Racine, Hugo, Voltaire s-au exersat în punerea în scenă a propriilor opere. În aceste condiţii, spectacolul era o traducere a dramei într-un alt limbaj, şi nu o operă nouă. Departajarea competenţelor s-a realizat fie din tendinţa spre realism (urmărind să apropie spectacolul scenei de cel al lumii), fie dintr-una contrară, care viza dimensiunea simbolică a reprezentării şi deci îndepărtarea maximă a lumii ficţionale de cea reală, cum se întâmplă în teatrul simbolist.

De fapt, fractura teatru – literatură se petrece în cadrul unui proces complex, specific epocii moderne, surclasarea civilizaţiei cărţii de către civilizaţia imaginii. Regia modernă înseamnă din ce în ce mai mult o rescriere a piesei – de multe ori prin intervenţii în chiar litera ei –, o deturnare a textului de la

Scanned with OKEN Scanner

semnificațiile pe care autorul i le-a infuzat, gest radical de „infidelitate" creatoare, de emancipare de sub „tirania" auctorială. Regizorul – spune Nicolae Manolescu (*Teatrul în căutarea adevăratului autor*, în *Lectura pe înțelesul tuturor*: 119) – „își asumă toate drepturile și toate riscurile. Și nu numai când e vorba de repertoriul contemporan; repertoriul clasic este tratat la fel. Regizorul îi inventează pe toți dramaturgii după chipul și asemănarea lui, gândește din nou întreaga dramaturgie a lumii". Compensația pentru postura subordonată a autorului dramatic este că opera regizorului durează doar o seară sau o stagiune, singurul lucru ce rămâne din spectacolul evanescent fiind textul.

Activitatea regizorală e jalonată de câțiva parametri: codul teatral contemporan și modul de funcționare a instituției teatrale, textul sau canavaua dramatică, reprezentând premisa creației, și un spectator imaginar în funcție de care se orientează demersul regizoral pe o gamă largă, de la a-i confirma așteptările și până la a-l șoca (UBERSFELD, 1999: 67).

4.3.2.3. Receptarea teatrală. Publicul

Spre deosebire de teatrul radiofonic și de cel pentru televiziune, care pot fi receptate în solitudine, teatrul e destinat unei receptări colective, de grup, ceea ce naște tendința de identificare a spectatorului individual cu nivelul reacției generale.

Vorbim, în cazul teatrului, și despre o receptare imediată, cvasisimultană cu actul producerii mesajului. Destinatarul nu mai este o ființă virtuală, ci una *determinată*, prezentă *aici și acum*. Comunicarea *face to face* are consecințe în planul interpretării, în sensul că reacția spectatorilor poate influența, corija, accentua, nuanța jocul actorilor. Publicul, prin prestația sa, devine nu numai o instanță reglatoare care, prin afișarea unui anumit tip de gust, impune selecția pieselor, constantele interpretării, ci și un participant efectiv la spectacol, cu predeterminarea impusă de conștientizarea convenției teatrale. În teatrul modern, divorțul dintre scenă și sală este anulat, actorul coboară în sală, spectatorul urcă pe scenă, fiecare se dă în spectacol în fața celuilalt, reactualizând funcția originară a teatrului, aceea de loc al expunerii, unde privești și ești privit în același timp.

Grație comunicării de tip direct, în teatru atitudinile de identificare sau de distanțare față de personaj devin mult mai pronunțate, convenția ficțională este mult mai amenințată, iar ceea ce e înfățișat pe scenă pare mai real decât realitatea.

Pactul teatral impune spectatorului o dublă atitudine: a înțelege că tot ce se prezintă pe scenă e semn, joc, convenție teatrală și a recepta acțiunea spectaculară ca pe o scenă de viață. Pe de o parte, impresia de realitate e susți-

Scanned with OKEN Scanner

nută de prezența corporală, „în carne și oase", a unor personaje care se mișcă într-un cadru real, concret, pe de altă parte, spectatorii au conștiința faptului că în fața lor se află doar niște actori care nu-și trăiesc propria viață, ci interpretează un rol fictiv. Tot ceea ce figurează pe scenă este făcut din aceeași materie ca restul lumii, dar nu este lume adevărată, ci e o reprezentare (spectacolul) a reprezentării (lumea textului imitând lumea reală). Din această cauză, se poate vorbi despre o mișcare de identificare concomitentă cu cea de distanțare. În afara acestei relații specifice autor – scenă – public, se produc reacții extreme: confuzia viață – teatru (întâlnită în teatrul pentru copii) sau pierderea emoției și a plăcerii estetice prin păstrarea spectatorului într-o stare de luciditate extremă, fapt datorat în general unei montări scenice artificioase. Această dublă situare a spectatorului, concomitent înăuntrul și în afara spectacolului, este însă în primul rând o funcție a textului dramatic de valoare, căruia i se pretinde un *realism imaginativ*, al esențelor, respectiv „aptitudinea de a reuni iluzia realității și dimensiunea ideală a artei, realismul și teatralitatea în cuprinsul aceleiași piese" (GASSNER, 1972: 224).

Efectele receptării derivă din însuși statutul spectacolului teatral, acela de acțiune intențională, direcționată. Ceea ce se prezintă pe scenă e o activitate concepută în funcție de o anumită finalitate, și nu o întâmplare reală, oarecare, privită sub specia spectacolului: „«Întâmplarea» de pe scenă nu «este» doar, ci «se înfățișează» înspre un destinatar, cu un anumit scop. Iar partenerul din sală, angajat el însuși în acțiune, nu numai «aude» și «vede», ci «ascultă» și «privește» deliberat. Factorii modalizatori sunt multipli, de ordin social, cultural, estetic, statuând astfel teatrul ca ceremonial colectiv, cu un efect de spectacol recunoscut, cu implicații majore în viața comunității umane" (VODĂ CĂPUȘAN, 1987: 39). Mai mult decât oricare altă artă, teatrul e resimțit ca o formă de practică socială sub deghizament ludic, ca tribună de răspândire a ideilor. Tocmai de aceea, în numeroase momente ale istoriei sale, s-a văzut pus în situația de a-și recuceri funcția inițială, pe care o deținea în Grecia antică, aceea de activitate comunitară, și nu a unei elite, desfășurată în spații deschise, în mijlocul oamenilor și cu concursul lor. Această repunere sub semnul întrebării a relației dintre scenă și viață și-a găsit un ecou modern în *Teatrul Revoluției* al lui Romain Roland – un ciclu de opt piese, realizat în prima jumătate a secolului al XX-lea – și, tot ca formă de maximă implicare socială, s-a manifestat și teatrul politic profesat de Piscator și Brecht.

Sub aspect psihologic, teoria receptării teatrale se sintetizează în conceptul aristotelic al *catharsisului*, ce constă în eliberarea sufletului de preaplinul emoțional, în mod paradoxal, prin chiar practicarea acelor sentimente care, prezente în exces, dăunează echilibrului lăuntric. Emoțiile stârnite de poezia dramatică sunt modalități de cheltuire a acestui surplus, „diversive, nevătămătoare, ale unui prisos de simțire, îndrumat pe calea ficțiunii spre măsură și echilibru"

Scanned with OKEN Scanner

(PIPPIDI, 2003: 80). Mai mult decât atât, ţelul ultim al dramei este *plăcerea* sau *desfătarea estetică* – concept în acelaşi timp intelectual şi pasional – prilejuită, spune Aristotel, de calităţile intrinseci textului – cele ce ţin de stil sau de invenţia poetică –, şi nu de montarea scenică, elementul cel mai puţin artistic în viziunea sa. Graţie purificării pe care arta o operează în teritoriul afectelor, această plăcere estetică – recunoscută şi de Platon, dar incriminată pe motiv că îndepărtează spiritele de exigenţa contemplării ideilor – este curată şi nedăunătoare, o mulţumire a sufletului şi o exersare a intelectului.

În estetica românească, Maiorescu a formulat o teorie receptivă a teatrului în jurul conceptului de *înălţare impersonală*. Teatrul bun, spune el în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, este capabil să ne facă să uităm de noi înşine ca fiinţe sociale, psihologice, pentru a ne transpune cu totul în identităţi de împrumut, cărora le preluăm trăirile. Catharsisul teatral, despre care vorbise Aristotel, îşi păstrează calitatea de identificare simpatetică, dar este complicat de Maiorescu în perspectiva morală dedusă din filosofia schopenhaueriană, căci el consideră că, prin emoţia estetică, omul îşi depăşeşte egoismul, sursa răului social, şi se înalţă într-o zonă a trăirii impersonale, dezinteresate, pe care i-o procură lumea ficţiunii ideale. Arta valoroasă este, aşadar, arta morală, aceea care favorizează destrămarea individualităţii, dobândirea capacităţii de a te ridica deasupra imediatului, deasupra datelor propriei vieţi, pentru a căpăta o privire generală şi obiectivă asupra existenţei omeneşti. Aceasta este marea misiune a artei în general şi, cu atât mai mult, a artei dramatice, care, avantajată de un contact direct şi colectiv cu publicul său, are cel mai mare impact asupra conştiinţelor.

Estetica spectacolului înregistrează în secolul al XX-lea două tipuri de atitudine: cea „clasică", formulată de Artaud, pentru care participarea spectatorului e mai ales simţire, şi cea brechtiană, care evită identificarea cathartică şi îi cere spectatorului judecată intelectuală, luciditate, distanţă critică pentru a percepe lecţia politică a teatrului şi a o transpune în afara scenei, în practica acţiunii sociale.

Sub aspect intelectual, receptarea teatrală nu este deloc un proces comod, cel puţin pentru spectatorul iniţiat în arta spectacolului. Căci există două tipuri de public dramatic: cel care cunoaşte textul şi vine la teatru interesat de execuţia lui şi cel care nu-l cunoaşte şi pentru care primează istoria, dimensiunea fabulativă. Un receptor competent trebuie să deţină capacitatea de a realiza coerenţa teatrală, conectând ansamblul limbajelor în direcţia constituirii unui mesaj. Exemplul cel mai potrivit este cel al teatrului absurd, incoerent ca text, dar perfect articulat în reprezentare, unde *ilogicul*, *noncomunicarea* dobândesc statutul de mesaje ale piesei, şi nu de imperfecţiuni ale textului.

Ca act complex, receptarea teatrală se desfăşoară pe două axe:

– pe axa diacronică, spectatorul este atent la FICŢIUNE, urmărind desfăşurarea unei acţiuni imaginare, cu toate momentele ei;

Scanned with OKEN Scanner

– pe axa sincronică, el percepe PERFORMANȚA, combină și unifică informația transmisă simultan de numeroasele semne teatrale (auditive, vizuale, cinetice).

În același timp, demersul unui spectator model este orientat de două exigențe: el trebuie să descifreze atât intenția autorului piesei, codată în obiectul textual, cât și pe aceea a regizorului, care rezultă din modalitatea concretă de realizare a spectacolului.

Comportamentul său este „stipulat" de contractul teatral pe care îl semnează în chiar momentul în care își cumpără biletul și care presupune respectarea unor reguli:

- pactul convenției: să fie lucid, să nu considere adevărat ceea ce îi este propus;
- pactul iluziei (care funcționează simultan cu conștiința convenției, dând naștere fenomenului de denegare): să se lase „prins" de istoria prezentată și să o trăiască emoțional;
- pactul nonintervenției: să nu încerce să schimbe cursul evenimentelor prezentate;
- pactul exprimării părerii: să-și manifeste aprecierile prin gesturi codate (aplauze, flori, ridicarea în picioare, strigăte de nemulțumire);
- pactul solicitudinii: să răspundă la solicitările actorilor de a participa la spectacol.

Receptarea începe și se prelungește și dincolo de timpul efectiv destinat spectacolului, ea poate fi pregătită de o (nouă) lectură a textului, dar și de diferitele modalități de preaviz – afișe, interviuri, cronici ale reprezentațiilor anterioare și mai ales programul de sală, cu rolul de a stabili orizontul de așteptare – și succedată de toate formele de schimb de impresii, inclusiv de întâlnirile cu actorii, lectura de cronici teatrale etc.

4.3.3. Spectacolul teatral. Caracterul multisemiotic

Evoluția operei dramatice este marcată, pe de o parte, de evoluția formelor literare și culturale, pe de altă parte, de evoluția modalităților teatrale, a formelor de semnificare scenică. Acestea din urmă reflectă mutațiile survenite în modul propriu fiecărei epoci de a concepe instituția teatrală (ca spațiu de organizare și desfășurare a spectacolului), dar și progresele de natură tehnică, grație cărora a devenit posibilă o redefinire a instrumentelor cu care teatrul operează (iluminatul electric, de pildă, care a revoluționat arta spectacolului).

O primă observație care trebuie făcută cu privire la modul de semnificare a spectacolului se referă la calitatea de *semn* a tuturor obiectelor, gesturilor, mișcărilor, sunetelor prezente sau produse pe scenă. Chiar și un gest reflex

Scanned with OKEN Scanner

al actorului (un strănut, o clipire din ochi), neprevăzut de procedeele regizorale, este pasibil de a fi interpretat drept semn şi inclus în sistemul de semnificaţii degajat de spectacol. Aceasta se datorează faptului că spectatorul are mereu conştiinţa *convenţiei teatrale* – „raportul [...] mai apropiat sau mai depărtat între semnul real şi semnul teatral. O apropiere a acestora va conduce la o convenţie a iluziei realului, o depărtare la accentuarea artefactului, a teatralităţii, a jocului teatral" (CEUCA, 2002: 33).

Fiecare component al comunicării teatrale are, aşadar, un *semnificant* dat de elementele sale materiale (sunet, culoare, formă, mişcare), un *semnificat* (înţelesul său evident), dar şi o *semnificaţie* sau un sens ce nu poate fi decelat decât din structura întregului în care se articulează. De exemplu, nuditatea pe scenă poate trimite, după caz, fie la un anumit tip de comportament, fie la condiţia generică a umanului.

Cât priveşte referentul semnului, acesta are o condiţie stranie, căci trimite simultan la realul din lume şi la realul de pe scenă. Cuvântul „pălărie" din textul *Scrisorii pierdute* trimite la o pălărie tipică, pe care ne-o putem lesne imagina, dar şi la pălăria concretă, unică, pe care o poartă pe cap actorul care joacă rolul cetăţeanului turmentat. În aceste condiţii, orice element scenic are, din punct de vedere semiotic, un dublu statut: de *semn* – parte a unui complex semiotic –, dar şi de *referent* faţă de sistemul lingvistic al textului.

Semiotica teatrului recunoaşte existenţa mai multor clase de semne grupate după criteriul modului de percepţie auditiv/vizual şi după cel al modului de performare, respectiv semne independente şi semne legate de prestaţia actorului:

SEMNE	VIZUALE	SONORE
LEGATE DE MUNCA ACTORULUI	**costum** **gesturi** **expresii corporale (postură, dans)** **expresii faciale (mimică)** **mască** **machiaj**	**text** **intonaţie** **sunete nonverbale emise de actori**
INDEPENDENTE	**decor** **lumină**	**zgomote** **muzică**

Limbajele teatrale mai pot fi clasificate şi după calitatea lor artistică sau nonartistică. Sincretismul teatral convoacă mai multe arte, mixează modalităţi multiple de expresie: muzică, dans, coregrafie, arte plastice (design vestimentar, pictură, sculptură, arhitectură), spectacol de lumini, literatură – arte care pot fiinţa şi independent. Pe de altă parte, pe scenă se manifestă şi limbaje sociale care capătă calitatea de a fi artistice numai prin încorporarea lor în modalităţile

Scanned with OKEN Scanner

comunicative ale spectacolului: limbajul gesturilor, al mimicii, al mişcării, posturalitatea, atitudinea.

Munca actorului se însoţeşte de semne nonverbale (mimica, gesturile, poziţia corpului, jocul privirilor) şi paraverbale (proprietăţi ale vocii: timbrul şi intensitatea, accentul, intonaţia, tempoul vorbirii, melodia frazei, pauzele intenţionate). **Gestica** este o mişcare corporală voluntară sau semivoluntară, mai mult sau mai puţin codată (învăţate prin imitaţie, unele gesturi alcătuiesc baza unei comunicări sociale), adecvată mai ales exprimării emoţiilor şi sentimentelor. Ea alcătuieşte un text complementar, redundant sau uneori opus celui rostit. Se află într-o relaţie semiotică şi de simultaneitate şi cu **poziţia corpului,** şi cu **mimica**, respectiv cu semnele produse numai de mişcarea muşchilor feţei. Există expresii mimice care traduc emoţii involuntare şi altele care întăresc expresiv o atitudine. De asemenea, o opoziţie pertinentă este cea între mobilitatea facială exagerată (proprie rolurilor comice) şi imobilitatea care e prin ea însăşi semnificativă, producând descumpănirea şi intimidarea interlocutorului.

Se poate spune că expresivitatea rolului actoricesc derivă din conjugarea a două tipuri de semne: „*semne nemotivate* [semnele lingvistice, n.m.], arbitrare, închise, perfect convenţionalizate, care sunt cuprinse în fluxul material al vorbirii, şi *semne motivate*, deschise, simboluri bazate pe un raport de similitudine, de identitate, sau metaforic – de sugestie, care constau în valoarea funcţional-expresivă a rostirii cuvântului, a mişcării, a machiajului, a costumului [s.a.]" (TONITZA-IORDACHE, 1980: 130).

Obiectele prezente pe scenă formează trei sisteme de semne vizuale: decorul, costumul şi masca.

Decorul reuneşte toate modalităţile de mobilare a spaţiului scenic, inclusiv forma scenei, modul ei de separare faţă de public şi maşinăriile scenice care îi permit transformarea. De la teatrul în aer liber al Antichităţii, al Evului Mediu, dar şi al Renaşterii (în varianta teatrului popular) până la sala închisă a clădirii destinate reprezentaţiilor, spaţiul spectacular a cunoscut numeroase metamorfoze. În teatrul lui Dionysos, de pildă, în Atena secolului al V-lea î.e.n., spaţiul teatral cunoaşte două zone distincte: *theatronul*, locul publicului, sub formă de amfiteatru, şi *orchestra*, o arie circulară, rezervată actorilor şi coreuţilor, în mijlocul căreia se afla altarul zeului. Accesul în aceste spaţii se făcea prin două culoare, *parodos* (intrarea) şi *exodos* (ieşirea). Ceea ce numim astăzi *scenă* era la origine un spaţiu al culiselor, o baracă de lemn care permitea actorilor să se schimbe. Ulterior ea este fixată în sudul orchestrei, devenind un element de decor (arhitectural, dar şi pictat – de aici termenul grecesc de *scenografia*, pomenit şi de Aristotel) care figurează diferite spaţii fictive (un templu, un palat, o locuinţă). Tot datorită scenei se introduce în teatru profunzimea (acest spaţiu interior, ascuns privirilor spectatorului, poate găzdui o acţiune paralelă, doar sugerată) şi înălţimea, căci acoperişul scenei era destinat zeilor care erau

Scanned with OKEN Scanner

amplasați aici printr-un mecanism (de unde și formula *deus ex machina*, adecvată astăzi unui deznodământ artificial). Cu ajutorul unor elemente tehnice, scena putea fi schimbată pentru a figura și alte realități, un altar, un mormânt etc., dar toate aceste reprezentări erau strict convenționale și schematice.

Tipul de scenă care a făcut carieră în teatru este scena de tip italian, de formă paralelipipedică, cu un perete transparent, deschis către public – rampa –, și cu numeroase căi de acces către spațiul culiselor, pentru ca unele experiențe ale teatrului modern să se reîntoarcă la spațiul neconvențional, deschis, amplasat în cele mai bizare locuri (un castel părăsit, un stadion sportiv etc.) din convingerea că renunțarea la spațiul de tip incintă răspunde rațiunii originare a teatrului, aceea de spectacol colectiv, al actorilor, dar și al spectatorilor. Este regăsită astfel dimensiunea ritualică și populară a primelor celebrări ale lui Dionysos, ca și conștiința că teatrul este de fapt o manifestare a civismului, că la spectacol trebuie să participe cetatea întreagă.

Cât privește decorul, trebuie spus că, de orice tip ar fi, în teatru el nu e scop în sine, ci mijloc interpretativ. De-a lungul timpului, a evoluat de la o sobrietate maximă – redus, cum s-a văzut, strict la arhitectural în teatrul antic și chiar și în cel elisabetan (la Shakespeare decorul natural era descris sau sugerat prin mijloace verbale de tipul „Iată pădurea Arden!") – la o proliferare de detalii care intenționau să concureze diversitatea realului făcând din scenă o imagine în mic a lumii (în teatrul naturalist). Faze intermediare reprezintă decorul simbolic al Evului Mediu – oferind imagini ale vieții terestre, ale Raiului și Infernului – amplasat în spații deschise (de regulă în piețele din fața catedralelor sau în mijlocul bâlciurilor), cel pictural din Renaștere și clasicism (o pânză pictată și câteva elemente), pentru ca în secolul al XVIII-lea din decor să facă parte și numeroase construcții scenice. Tot acum se introduce în tehnica dramatică și schimbarea decorului de la un act la altul, de unde înainte acesta era dat o dată pentru totdeauna. Și tot ca o inovație, în arta spectacolului apare decorul particular, ilustrând specificul fiecărei piese, în locul decorului convențional, de doar două tipuri: al tragediei sau al comediei.

Teatrul contemporan tinde spre un decor abstract, limitat la un număr minim de elemente – cub, paralelipiped, platou, practicabile, fond –, sau înfățișează chiar o scenă goală. Aceste forme nonmimetice au avantajul de a fi multifuncționale, ele ilustrează un spațiu de joc mobil prin aceea că se desfac și se recompun chiar în fața spectatorului. Parte a unei civilizații a vizualului, teatrul contemporan dă o importanță crescută scenografului ca maestru al spațiului, cel care răspunde de întregul aparat vizual al reprezentației, și artiștilor aflați în subordinea sa: eclerajistul (maestrul de lumini) și costumierul.

Înainte de a aparține teatrului, **masca** a aparținut ritualurilor religioase, unde exista credința că ea reprezintă modalitatea de contact cu forțele pe care zeul le stăpânește. În teatru, funcția ei majoră este de a sublinia teatralitatea, e

Scanned with OKEN Scanner

singurul element care nu se serveşte şi nu se confundă cu elementele naturale, de aceea prin mască „teatrul refuză să fie duplicat al realului, «felie de viaţă», el se afirmă nu ca re-prezentare servilă, ci ca act de creaţie, ca producere de sensuri într-un sistem propriu şi specific" (VODĂ CĂPUŞAN, 1980: 163). În câteva forme dramatice, masca este indispensabilă: masca tragică, respectiv comică din teatrul antic, măştile specializate din *commedia dell'arte*, măştile teatrului japonez *nô*. În alte forme teatrale, locul măştii e luat de machiajul-mască: opera chinezească, *kabuki* japonez sau teatrul tradiţional indian, *kathakali*.

Mai mult decât în viaţa de fiecare zi unde, dincolo de modă, e viabilă o anumită relaţionare a vestimentaţiei la etnie, la anumite tipuri de activităţi sociale, la starea materială sau la structura psihică a unui individ, în teatru **costumul** este definitoriu pentru clasarea personajului. Pe lângă semnificaţia sa obişnuită, costumul îndeplineşte pe scenă patru funcţii specifice:

- marchează diferenţa dintre spectacol şi viaţa de toate zilele (este „uniforma" acestei activităţi instituţionalizate);
- datează acţiunea (exprimă locul şi timpul);
- este decorativ (are valoare artistică în sine);
- este codat, individualizând şi caracterizând persoana fictivă.

În *commedia dell'arte*, de pildă, masca şi costumul tradiţionale indicau rolul şi dezvoltarea ulterioară a acţiunii încă de la prima apariţie a personajului pe scenă: costumul negru era rezervat personajului pedant şi îngâmfat (Doctorul), cel alb personajului naiv (o variantă a Valetului, Pedrolino), hainele roşii şi papucii turceşti reprezentau ţinuta lui Pantalone, parvenitul plin de sine, zgârcit şi vicios. Căpitanul era o caricatură a falsului viteaz de tip spaniol, cu aere de cuceritor irezistibil şi purta, firește, o haină militară. Toate personajele caricaturale aveau măşti construite pe acelaşi principiu: nas coroiat, frunte îngustă, cap chel, bărbie ascuţită, mustaţă agresivă şi chiar cocoaşă. În sfârşit, Arlechino, cel mai celebru personaj din categoria valeţilor, avea un costum bizar ce îi ilustra disponibilitatea caracterului: o semimască de piele neagră care îi acoperea faţa numai până la gură, pălărioară de fetru răsfrântă în dreptul urechii, haine făcute din romburi de culori diferite şi încălţăminte uşoară; iar corespondentul său feminin, Colombina, deşi nu purta mască (ca şi tinerii îndrăgostiţi, de altfel), ilustra prin ţinută condiţia ei de ţărancă-subretă.

De la codificarea precisă a costumului, s-a ajuns la o anumită semnificare a noncostumaţiei. Teatrul modern a descoperit ţinuta ce refuză orice determinare a personajului: *costumul neutru* – nuditatea, cămaşa albă, lungă sau tricoul negru – care transmite vocaţia anonimizării personajului şi, implicit, deschiderea sa către condiţia umană generică sau *costumul anacronic* (Hamlet îmbrăcat în blugi) ce exprimă voinţa regizorală de actualizare, ceea ce, la urma urmei, este tot o generalizare a situaţiei prezentate.

Scanned with OKEN Scanner

4.4. Opera dramatică – o lume fictivă

La nivelul universului reprezentat, textul dramatic este pasibil de aceeaşi analiză naratologică pe care o aplicăm şi textului epic. Dacă îl privim în sine, ca literatură, componentele sale fundamentale rămân aceleaşi – personajul, acţiunea, conflictul, timpul şi spaţiul –, numai că, faţă de structurile epice, cele ale dramaticului sunt mult mai codificate, căci drama – text supus exigenţelor reprezentaţionale şi unei finalităţi specifice, aceea de artă socială, – îşi propune să ofere o imagine mult mai sintetică, mult mai exemplificatoare şi mult mai generalizatoare asupra umanului.

4.4.1. Definiţia aristotelică a acţiunii

Acţiunea este elementul fundamental al dramei, care, de altfel, îi împrumută şi numele (gr. *dramatos* „acţiune"). Povestirea şi drama nu sunt altceva decât modalităţi diferite de înfăţişare a aceluiaşi conţinut. Pentru Aristotel, acest conţinut unic e sintetizat de formula „oameni în acţiune", cu sublinierea preeminenţei acţiunii, în sensul că scopul poetului nu este observaţia morală, caracterologică, ci derivarea *acţiunii* din caractere (teatrul modern va aşeza înaintea acţiunii psihologia): „cei ce săvârşesc imitaţia n-o fac ca să întruchipeze caractere, ci îmbracă cutare sau cutare caracter ca să săvârşească o faptă sau alta" (ARISTOTEL, 1998: VI, 1450 a, 73). Diferenţa dintre tragedie şi epopee, spune el, nu se rezumă doar la categoria modalităţii – imitaţia indirectă proprie narativului şi cea directă a dramaticului –, ci vizează şi elemente ce ţin de natura lumii reprezentate. Acţiunea epopeii se deosebeşte de cea a tragediei numai prin lipsa limitării temporale (acţiunea tragediei ar trebui să se încadreze, pe cât posibil, în limitele unei singure rotiri a soarelui) şi prin imposibilitatea de a prezenta acţiuni paralele, ceea ce obligă tragedia la o mai mare concentrare şi unitate; în rest, ambele au subiect nobil, reprezentând imitaţia unor oameni aleşi.

Cum se poate observa, *Poetica*, departe de a stabili nişte reguli ferme pentru tragedie, se mulţumeşte să recomande sau să constate condiţionările obiective ale textului tragic. „Regulile" aristotelice – celebra triadă a unităţilor, de timp, de loc şi de acţiune, – au intuit şi formulat mai degrabă o caracteristică generală a dramei, aceea a unei spaţialităţi restrânse şi a unei temporalităţi alerte, situaţie inversă faţă de tipul epic, al amplitudinii spaţiale şi al unei durate generoase. În condiţii de concentrare spaţio-temporală, este firesc ca acţiunea dramatică să-şi precizeze coeziunea internă, să se arate ca unitate structurată din momentul declanşării până în punctul ei terminus.

Cunoscuta definiţie a tragediei e, la Aristotel, rezultatul a patru criterii, tematic, formal, modal şi receptiv: „imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, de o

Scanned with OKEN Scanner

oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părţile ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită, şi care stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi" (ARISTOTEL, 1998: VI, 1449 b, 71-72).

Acţiunii i se cere să respecte câteva exigenţe:

– *exigenţa de întindere*: tragedia, drama în general, este limitată extern prin chiar necesitatea de a se plia pe durata reprezentaţiei, dar întinderea ei este dictată şi de considerente interne, respectiv de necesitatea de a permite modificarea unei situaţii, trecerea de la fericire la nefericire sau invers. În funcţie de modul cum se realizează aceste trecere, Aristotel distinge între acţiuni simple, în care desfăşurarea evenimentelor este firească (Eschil, *Cei şapte contra Tebei*), şi acţiuni complexe, în care schimbarea sorţii eroului se face cu ajutorul a două procedee: *peripeţia* (evenimentul neaşteptat ce provoacă o răsturnare a situaţiei şi duce la un alt deznodământ decât cel aşteptat) şi *recunoaşterea* (trecerea de la neştiinţă la ştiinţă, având rolul de a lămuri identitatea personajului şi situaţia în care el se află);

– *exigenţa de unitate*, în virtutea căreia opera e concepută ca o structură: tragedia „cată să fie imitaţia unei acţiuni unice şi întregi, iar părţile aşa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat şi tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce – fie că e, fie că nu e – n-aduce cu sine o deosebire vizibilă" (ARISTOTEL, 1998: VIII, 1451 a, 76);

– *exigenţa de ordine*, o ordine nu doar cronologică, cât mai ales de cauzalitate logică – „e departe de a fi totuna dacă un lucru decurge din altul, ori numai vine după el" (ARISTOTEL, 1998: IX, 1452 a, 78) – are două resorturi: asemănarea cu realitatea (verosimilul) şi racordarea la normele coerenţei interioare a operei (necesarul), astfel încât organizarea faptelor să-şi atingă ţelul, acela de a stârni mila şi frica.

În linii mari, definiţia pe care Aristotel o dăduse dramei e valabilă şi astăzi, mai ales în ce priveşte structura ei de adâncime, stabilă, dar flexibilă (COMLOŞAN, 2001: 13). Îi datorăm filosofului câteva teze şi concepte, unele dintre ele extrem de moderne: rolul fundamental al acţiunii, definirea acţiunii ca transformare, regula celor trei unităţi, separarea genurilor (tragedia şi comedia), ideea structuralităţii şi raţionalităţii operei, efectul artei asupra receptorului.

De asemenea, elementele structurale prescrise sau doar identificate de Aristotel vor avea o lungă posteritate. Procedeele recunoaşterii şi ale peripeţiei, atribuite tragediei, vor deveni procedeele de bază ale teatrului care cultivă surprizele: răsturnările de situaţie apar la Shakespeare, în drama romantică, în melodramă şi în teatrul de bulevard, iar recunoaşterea va fi folosită de romantici, de drama burgheză, de melodramă sau de comedie (Lope de Vega, C. Goldoni). Dintre toate însă, cea mai răsunătoare carieră a făcut-o aşa-numita regulă a ce-

Scanned with OKEN Scanner

lor trei unități, care i-a fost atribuită Stagiritului într-un mod mult prea categoric şi care, din exces de zel, s-a convertit, în poeticile ulterioare, într-un set de prescripții inviolabile. Astfel, Lodovico Castelvetro, în *Poetica* (1570), limitează durata acțiunii reprezentate la 12 ore şi, pe baza observației aristotelice referitoare la imposibilitatea tragediei de a prezenta acțiuni paralele, petrecute în locuri diferite, instituie cea de-a treia unitate, de loc. Codificarea strictă a unităților va reveni clasicismului francez, care le va subsuma unui model al poeticului guvernat de rațiune, cum stipulează codul estetic al epocii, *Arta poetică* a lui Boileau: „Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii,/ Vrem arta să îndrepte şi cursul acțiunii;/ Un loc, o zi anume şi-un singur fapt deplin/ Vor ține pân' la urmă tot teatrul arhiplin".

Ca fază intermediară între rigoarea clasicismului şi liberalizarea romantică, este percepută dramaturgia şi teoria teatrală a lui Denis Diderot, părintele dramei burgheze sau al *tragediei domestice*. În *Discurs despre poezia dramatică* (1758), el se arată adeptul unei estetici de mijloc, concepând drama în afara regulilor clasice de timp şi de loc şi în afara notelor impuse de specificul genurilor: grandilocvența tragediei sau frivolitatea comediei. Subiectele dramei vor fi variate şi verosimile, luate din viața privată a oamenilor obişnuiți, oameni care trăiesc situații şi sentimente familiare publicului şi pe care dramaturgul nu îi va schematiza după modelul abstract al unui caracter, ci îi va prezenta în concretețea şi individualitatea lor. Prin Diderot, teatrul se îndreaptă spre realitatea vieții, cu prozaismul şi banalitatea ei, depăşind compartimentarea şi normativitatea artificială a genului.

Romanticii vor ataca triada unităților, ca şi principiul separației genurilor în numele verosimilității artistice derivate dintr-o verosimilitate a realului. „Nu există – va spune Victor Hugo în celebra *Prefață* la *Cromwell* (*ARTA TEATRULUI*, 1975: 169) – alte reguli, nici modele; sau, mai bine zis, nu există alte reguli, decât legile generale ale naturii care domină arta în întregul ei şi legile speciale care, pentru fiecare compoziție în parte, rezultă din caracteristicile proprii fiecărui subiect." Principiul unității acțiunii va fi recunoscut într-o accepțiune mult mai laxă, ca subordonare şi convergență a acțiunilor secundare față de o acțiune principală, iar posibilitatea unirii sublimului cu grotescul şi a tragicului cu comicul e derivată tot din caracterul realității, de care drama trebuie să țină seama pentru a realiza cuprinderea bogată şi completă a vieții.

Principiul structurării logice a acțiunii va avea o posteritate postromantică, stând la baza „piesei bine făcute" promovate de Eugène Scribe; este vorba despre un concept neoaristotelic al dramei – o construcție rațională, ordonată, articulată, obținută prin respectarea strictă a unor rețete –, concept care va fi viabil şi în modernitate prin Cehov, Ibsen, Wedekind, J. Giraudoux, Camus, Sartre, Fr. Dürrenmatt, Max Frisch, Jean Genet. Înțeleasă ca expresie a virtuozității scriitorului ei, „piesa bine făcută" e o ilustrare a unei acțiuni perfect logice,

Scanned with OKEN Scanner

cu deznodământul jalonat deja în expoziție, care se dezvoltă sub o formă sinusoidală – fiecare act cuprinzând un moment de vârf – până în punctul culminant ce strânge toate firele intrigii, rezolvă conflictul și extrage din situația prezentată o ideologie, un corpus de adevăruri generale.

Paralel cu această acțiune structurată, modernitatea dramatică va înregistra și acțiunea circulară, deschisă, dispersată sau ilogică prin operele lui G. Büchner, L. Pirandello, A. Strindberg, A. Jarry și mai ales prin teatrul absurdului reprezentat de Ionescu, Beckett și Adamov.

4.4.2. Acțiune dramatică/acțiune epică

În linii mari, definiția acțiunii epice poate fi extinsă și asupra dramaticului – sumă de fapte înlănțuite într-o istorie mai mult sau mai puțin coerentă –, dar notele particulare ale acțiunii dramatice rezultă din predeterminarea ei din perspectiva exigențelor reprezentației teatrale.

Mai mult decât oriunde, în dramă acțiunea are un rol *formativ*, impunând structura specifică a piesei, rezultată din relaționarea episoadelor într-un traiect liniar, riguros orientat de legea rezolvării conflictului. Personajele, tipurile în care se încadrează, ca și configurația lor există, cum spunea Aristotel, doar pentru a ilustra o intrigă, pentru a lega între ele diferitele situații dramatice; de aceea, ele sunt, în primul rând, niște *funcții în acțiune*.

Discursul dramei, secționat în scene, acte și tablouri, atrage atenția asupra *secvențialității* acțiunii, care se alcătuiește sacadat, din însumarea unor momente semnificative și distanțate ale istoriei. Este motivul pentru care dramaticul funcționează *metonimic* în mai mare măsură decât epicul. Fiind constrânsă să respecte o anumită întindere (limita temporală se suprapune cu durata aproximativă a unui spectacol), drama va opera decupaje sever selectate; de aici, eliminarea verigilor intermediare și, în consecință, o acțiune lipsită de mobilitatea și flexibilitatea celei epice, o acțiune concentrată în nuclee dramatice cu o funcționalitate precisă.

Faptul că este destinată unei comunicări directe, ce presupune o receptare imediată, are consecințe în planul compoziției, care va fi reglată de criteriul *concentrării* și al *coeziunii*. Claritatea construcției selectează numai episoade ce permit avansarea conflictului spre punctul său terminus, pentru a construi imaginea unei „acțiuni încheiate în sine" (Hegel). Consecință a concentrării sale, acțiunea dramatică va fi caracterizată prin *energetism*, având o forță și o tensiune mult superioare celei epice. Compensațiile vin și din partea modului specific de reprezentare, căci tot ceea ce acțiunea dramatică pierde în extensiune câștigă în intensitatea pe care i-o procură prezența scenică efectivă a personajelor, a faptelor și a vorbelor lor.

Scanned with OKEN Scanner

Norma compoziţională a dramei, ce impune preeminenţa unei acţiuni guvernate de principiul cauzalităţii, determină o ordine cronologică obiectivă în prezentarea faptelor, astfel că subiectul şi fabula coincid în progresia liniară a discursului. Anacroniile – evident cele autentice, care privesc dislocarea temporală a unităţilor reprezentaţiei, şi nu simplele evocări sau predicţii prezente în discursul personajelor – au caracter cu totul excepţional. Retrospecţii pot fi întâlnite la Tenessee Williams în *Menajeria de sticlă* sau la Arthur Miller în *După cădere*, iar anticipări în drama brechtiană *Domnul Puntila şi sluga sa Matti*.

Cea mai reprezentativă categorie temporală este aceea a *duratei*, rezultată din raportarea timpului scenic la timpul diegetic. Reprezentarea, ca mod de comunicare a mesajului, instituie similaritatea celor două durate (excepţie face, în *Hamlet*, redarea unei nopţi întregi printr-o scenă unică), dar strict la nivelul unei secvenţe. Durata istoriei (de 24 de ore în teatrul clasic) este raportată la durata spectaculară = durata discursului (de 2-3 ore), ceea ce presupune comprimarea acţiunii prin elipsele care marchează pauzele de la un act la altul, dar şi prin renunţarea la tergiversările, revenirile, proiecţiile specifice epicului. Există şi situaţii în care se poate vorbi despre o coincidenţă perfectă a întregului timp diegetic cu timpul reprezentaţiei, cazul pieselor a căror acţiune fictivă se confundă ca durată cu intervalul unui spectacol – cum este, în dramaturgia românească, *Într-o singură seară* a lui Iosif Naghiu – sau al celor monologate, în care personajul nu e decât cuvânt, iar durata receptării e egală cu cea a enunţării: *Iona* de Marin Sorescu, *O, ce zile frumoase* a lui Beckett, *Vocea umană* a lui Cocteau, aceasta din urmă alcătuită în întregime din monologul/dialogul telefonic al unicului personaj prezent.

Trecerea de la o scenă la alta poate menţine izocronia – caz în care vorbim de existenţa unei *pauze*, ca în teatrul clasic francez, – sau o poate distruge prin *elipsă*, cum se întâmplă în teatrul elisabetan. În ce priveşte trecerea de la un act la altul, aceasta se realizează invariabil prin elipse de o durată variată, de la câteva minute până la ani sau decenii. Ritmul înlănţuirii episoadelor va fi mai rapid în piesele de intrigă, care au o evoluţie dinamică, pe orizontală, şi mai lent în cele de analiză, care se dezvoltă în profunzime.

La categoria *frecvenţei*, textul dramatic înregistrează rareori alte situaţii decât cea tip, a unei acţiuni unice reprezentate o singură dată pe parcursul unei reprezentaţii. Ca exemplu de dramă iterativă este invocată *Lunga cină de Crăciun* a lui Thorton Wilder.

Acţiunea cunoaşte câteva limite impuse de natura comunicării teatrale, comunicare ce îmbracă forma unor acte săvârşite efectiv pe scenă de către actor. Aceasta obligă drama la o anumită restricţie tematică. Pe scenă vor fi reprezentate numai:

Scanned with OKEN Scanner

- *acte ale individului*, şi nu evenimente cosmice, acţiuni de masă sau de anvergură (reprezentarea lor ar necesita un spaţiu întins), care rămân să fie sugerate prin efecte scenice sau prin substituţie de tip metonimic, metaforic sau simbolic (COMLOŞAN, 2003: 212-213). Exemplul cel mai la îndemână este acela al unei bătălii, pe care tragedia antică a rezolvat-o printr-o scenă tipică, având avantajul de a face posibilă şi respectarea exigenţei de loc şi timp, ca şi pe aceea a menajării spectatorului (teatrul nu poate reprezenta lucruri insuportabile); e vorba de *povestirea mesagerului* – întâlnită, de pildă, în *Perşii* lui Eschil –, în care cuvântul înlocuieşte spectacolul pentru a spune ceea ce nu poate fi arătat. În aceleaşi scopuri, teatrul modern apelează la proiecţii cinematografice, la sugestia unor efecte violente, acustice şi vizuale, desfăşurate în fundal etc.;
- *acte care pot fi făcute publice*, căci nu depăşesc cenzura moralei sau a pudorii; veacuri de-a rândul, în teatru au existat acţiuni considerate prohibite – a te dezbrăca, a face sex, a te spăla – optică ce a început să se relaxeze odată cu teatrul naturalist;
- *acte exterioare observabile*; tot o formă de predeterminare a acţiunii de către spectacol este reprezentarea strict verbalizată a proceselor de conştiinţă – ele pot fi transmise doar în măsura în care sunt exteriorizabile (ex., celebrul monolog al lui Hamlet). De asemenea, teatrul nu poate face vizibil reflexul vieţii lăuntrice în detaliile imperceptibile ale microfizionomiei; acestea sunt accesibile epicii, dar şi cinematografului care operează atât cu perspectiva panoramică, cât şi cu prim-planul;
- *acte comprimate într-o perioadă relativ restrânsă de timp*; limitele temporale nu reprezintă o restricţie obiectivă decât în măsura în care devin o formă prin care se evită dificultatea de a reda reprezentările legate de transformarea fizică a fiinţei umane, realizabile efectiv doar prin artificii (machiaj, timbru vocalic, vestimentaţie etc.).

4.4.3. Acţiune şi personaj. Conflict, stare de criză, situaţie dramatică

Elementul definitoriu al acţiunii dramatice este *conflictul*, de o intensitate şi un dinamism superioare celui epic. În dramă, conflictul susţine acţiunea, este motorul ei. Dacă privim genurile ca expresii ale înfruntării diverselor poziţii, atitudini, forţe subiective sau obiective, nu putem să nu acordăm dramaticului întâietatea în ceea ce priveşte dimensiunea sa agonică, ilustrată de o acţiune ce privilegiază mereu nonidentitatea, diferenţa, dezacordul. Într-o definiţie esenţialistă şi, inevitabil, simplificatoare, cuvintele-cheie ale celor trei genuri ar fi:

Scanned with OKEN Scanner

LIRIC	EPIC	DRAMATIC
TENSIUNE nedezvoltată, percepută ca STARE	CONFLICT dezvoltat sub aspect evenimențial	
Accent pe EMOȚIA EULUI LIRIC	Accent pe PERSONAJ	Accent pe ACȚIUNE

Conflictul dramatic se instituie „când un subiect vrea să obțină un oarecare obiect, dragoste, putere, un ideal, dar este împiedicat, contrat de un alt subiect, un personaj, un obstacol psihologic, politic, social, moral" (CEUCA, 2002: 52). Conflictul devine transparent printr-o *situație de criză* – emblematică pentru esența dramei – ce ilustrează intolerabilitatea situației în care se află personajele: este o situație reală, la care ele trebuie să se adapteze, pe care trebuie să o accepte, să o trăiască, dar, în același timp, o situație care le este imposibil de suportat.

Schema conflictuală presupune existența unui număr de elemente constitutive (MARINO, 1973: 556):

- două sau mai multe forțe opuse, aflate într-o relație ostilă în cadrul unui sistem de acțiuni și reacțiuni;
- un obstacol, o barieră, o rezistență oarecare (o voință, o motivare, o cauzalitate), care se află între aceste forțe și le obstrucționează acțiunea;
- confruntarea, respectiv ciocnirea, șocul, urmate de o fază de criză sau de dezechilibru;
- tensiunea interioară sau declarată, orientată în mod obligatoriu spre o rezolvare.

Confruntarea celor două forțe are finalități diferite: stingerea conflictului fie prin conștientizarea faptului că a fost vorba de un fals conflict (soluția comediei), fie prin reconciliere (acceptată sau forțată, în dramă), fie prin moartea unuia sau a mai multor personaje (în tragedie) sau, dimpotrivă, revigorarea lui în teatrul absurdului, un teatru static, al cărui final consemnează revenirea la situația inițială.

Caracterul deschis sau închis al conflictului este, pentru Adrian Marino, criteriul în funcție de care se realizează distincția dintre *tragic* și *dramatic*, în calitatea lor de categorii estetice transgenerice: tragicul refuză orice soluție, își condamnă iremediabil eroul unei catastrofe, dramaticul, chiar în momentele sale cele mai acute, oferă posibilitatea unei ieșiri din impas; unul stimulează, e energetic și combativ, celălalt deprimă, e fatal și steril (1973: 557).

Un concept subiacent celui de acțiune dramatică este *situația dramatică*, reprezentând modul specific de concretizare a acțiunii, momentele configu-

Scanned with OKEN Scanner

rate ale derulării acesteia. Situațiile sunt nuclee organizatorice de fapte, conflicte, idei, personaje, având o dimensiune *dinamică* (situațiile de bază, cu funcție epică, urmărind dezvoltarea conflictului) sau *statică* (de tip descriptiv, redau circumstanțele psihologice, morale, spațio-temporale ale acțiunii). Un model al situațiilor dramatice a fost elaborat, după tiparul oferit de analiza actanțială a povestirii, de Étienne Sourriau (*Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, 1950), în funcție de relaționarea a șase personaje-funcții:

1. Leul sau forța tematică orientată (subiectul care inițiază acțiunea); ex. (pentru Racine, *Britannicus*): iubirea lui Néron pentru Junie;
2. Soarele sau reprezentarea bunului dorit (valoarea orientată: căsătorie, reușită socială etc.) = Junie pentru Néron;
3. Pământul sau obținătorul virtual al acestui bun (beneficiarul, cel în slujba căruia lucrează forța tematică orientată) = Britannicus;
4. Marte sau opozantul = Britannicus;
5. Balanța sau arbitrul (cel care atribuie bunul) = Agrippine, Néron;
6. Luna sau adjuvantul (care dublează una dintre forțele precedente): Agrippine și Burrhus, ca opozanți, Narcisse, ca ajutor al forței tematice orientate.

Situațiile dramatice apar în momentul în care devine activă o forță tematică orientată, căci manifestarea ei dă naștere unei reacții opozitive și astfel ia naștere conflictul. De exemplu, *Casa cu păpuși* a lui Ibsen e construită pe două situații dramatice:

- cea inițială, în care Nora reprezintă, deopotrivă, forța tematică orientată – dorința de autoafirmare – și valoarea orientată, emanciparea femeii; în postură de arbitru și opozant se află Helmer, soțul ei;
- cea finală, fundamental răsturnată, în care Nora devine arbitrul propriei sorți și cuceritoarea bunului dorit (își obține libertatea), în vreme ce Helmer rămâne singur și izolat.

Cele șase funcții reprezintă o constelație mobilă – atrag atenția autorii *Retoricii generale* (1974: 297-298) – pentru că:

– o funcție poate fi reprezentată de mai multe personaje, un personaj poate îndeplini mai multe funcții;
– prin schimbarea punctului de vedere, fiecare personaj poate ocupa locul privilegiat (forța tematică), caz în care orientarea celorlalte funcții se redistribuie; de exemplu, la Racine, celelalte funcții se pot defini și în raport cu Britannicus și iubirea lui pentru Junie, și pornind de la Agrippine și voința ei de putere;
– pentru fiecare personaj, jocul raporturilor se poate transforma, în sensul că un opozant poate veni în ajutor, un amic poate deveni rival.

Pe aceeași linie, Anne Ubersfeld, în *Lire le théâtre* (1977), a aplicat modelul greimasian (la rândul lui, provenit dintr-o sinteză între analiza proppi-

Scanned with OKEN Scanner

ană şi cea a lui Sourriau) la analiza acţiunii teatrale, distingând între un Subiect, în principiu nonabstract şi individualizat, care caută un Obiect, susţinut de nişte Adjuvanţi şi obstrucţionat de Opozanţi. Căutarea sa este programată de un Destinator, care poate fi un ansamblu abstract sau plural (ordinea socială, Dumnezeu, o valoare, o forţă individuală – erosul – sau politică – ambiţia), iar acţiunea se întreprinde pentru un Destinatar (acelaşi cu Subiectul, cu Destinatorul sau o altă valoare: Cetatea, Umanitatea). Din combinaţia efectivă a acestor tipuri de personaje rezultă trei triunghiuri actanţiale care modelează cele mai generale situaţii ale conflictului dramatic (UBERSFELD, 1977: 67-107), depistabile la nivelul unor secvenţe (nu la cel al întregii piese):

1. **triunghiul activ** (subiect/obiect/opozant) ilustrează schema conflictului direct; reprezintă disputa între un Subiect şi un Opozant pentru un Obiect dorit de amândoi şi cunoaşte două aspecte: în cel mai simplu caz, opozantul vizează direct obiectul, în cel de-al doilea, opoziţia este indirectă decurgând din concurenţa pentru obţinerea aceluiaşi obiect;
2. **triunghiul psihologic** (destinator/subiect/obiect) modelează situaţia conflictului interior, în sensul că o valoare (cu funcţie de destinator) determină acţiunea subiectului şi influenţează şi comportamentul obiectului;
3. **triunghiul ideologic** (subiect/obiect/destinatar) – reprezintă modelul deznodământului, punând în evidenţă beneficiarul (destinatarul) sau valoarea care profită de pe urma acţiunii subiectului.

Sub aspect tematic, originalitatea este pentru textul dramatic o exigenţă mult mai laxă tocmai datorită faptului că textul reprezintă doar un procent în decelarea individualităţii operei teatrale. Intertextualitatea nedeclarată – înţeleasă ca derivare a textelor unele din altele, ca circulaţie liberă a subiectelor şi a motivelor – pare a fi regula genului, ilustrată mai ales de dramaturgia lui Shakespeare şi a lui Molière, care şi-au compus piesele apelând la corpusul anonim al operelor dramatice, dar şi la autorii anteriori. În teatru, mai mult decât oriunde, se poate vorbi despre existenţa unui repertoriu comun, atât al textelor, cât şi al modalităţilor de joc. Intertextualităţii dramatice i se adaugă *interludicitatea*, termen propus de Patrice Pavis (*Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980) pentru a desemna fenomenul de reactivare a comportamentelor nonverbale în întreaga istorie a genului teatral. Raportul cu tot ceea ce înseamnă tradiţie teatrală începe să fie privit cu suspiciune doar odată cu ofensiva spiritului romantic, obsedat de ideea originalităţii absolute în creaţie, pentru a se revigora în teatrul secolului al XX-lea ca negare, cel puţin în intenţie, a tuturor convenţiilor şi etichetelor considerate tradiţionale.

Acţiunea dramatică cunoaşte câteva constante tematico-structurale (UBERSFELD, 1999: 11):

– dezvoltarea elementelor afective ale unei situaţii (tragediile statice ale Renaşterii);

Scanned with OKEN Scanner

– povestirea în diferite variante a unei fabule cunoscute (cazul tragediilor antice);
– dezvoltarea unui conflict familial, personal, istorico-politic;
– povestirea unui destin (Shakespeare, *Macbeth*);
– prezentarea unui personaj în acţiune (*Mizantropul* lui Molière).

În piesele care proiectează un destin sau urmăresc prezentarea unui amplu eveniment mitologic sau social – aşa-numitele *fresce dramatice*, precum cronicile lui Shakespeare, *Cromwell* de Victor Hugo, *Lorenzaccio* a lui Musset, *Peer Gynt* al lui Ibsen sau *Sfânta Ioana* a lui Shaw, – poate fi întâlnită construcţia laxă, alcătuită din tablouri succesive, fără convergenţa momentelor, pentru ca în drama psihologică acţiunea să se estompeze, transferându-se în planul interiorităţii, unde e înlocuită de o evoluţie care dezvoltă etapele modificării unui personaj.

Wolfgang Kaiser (1979: 517-542) realizează o altă delimitare conţinutistă a dramaticului în funcţie de elementul care generează structura piesei şi îi determină unitatea. Astfel, *teatrul de caractere* – reprezentat mai ales de piesele *Sturm und Drang*-ului (*Götz von Berlichingen* a lui Goethe), dar şi de Ibsen cu *Peer Gynt* – este unificat de prezenţa unui personaj sondat în adâncime şi, în consecinţă, prezintă o acţiune dezlânată. Dacă piesa dramatizează pur şi simplu desfăşurarea vieţii, apelând la un număr mare de personaje, numeroase locuri, dezmembrarea acţiunii în fragmente autonome, intercalarea de pasaje lirice şi de discursuri retorice, se poate vorbi despre *piesa spaţială*, realizată cel mai bine ca piesă istorică (exemple numeroase la Shakespeare: *Titus Andronicus*, *Hamlet*, *Lear*, *Tymon din Atena*). Al treilea gen este cel al *piesei de acţiune*, piesa bazată pe o tensiune de ordin temporal şi pe o desfăşurare de fapte având început, mijloc şi sfârşit. Recunoaştem, de fapt, în piesa de acţiune formula dramatică teoretizată de Aristotel: o piesă coezivă, fără episoade secundare, cu tendinţă marcată spre păstrarea celor trei unităţi, care îşi găseşte forma naturală de manifestare în tragedia antică.

4.4.4. Personajul s-a precizat ca individualitate prin desprinderea sa de corul ritualic care, purtând pe chip măşti de ţap, figura cortegiul lui Dionysos alcătuit din satiri şi sileni şi, sub conducerea unui coreg, intona ditirambii adresaţi zeului. Se pare că Arion din Lesbos a dat ditirambului o formă literară, de unde până atunci el era o arie improvizată, iar subiectul religios, legat de cultul zeului, a fost înlocuit treptat cu subiecte mitologice sau legendare. Dramatizarea începe prin împărţirea corului în două semicoruri cântând alternativ şi conduse de doi corifei care îşi dau răspunsuri unul altuia, dar apariţia primului personaj, Dionysos, se leagă de numele lui Tespis, poetul care la serbările organizate în timpul lui Pisistrate (534 î.e.n.) a răspuns corului şi corifeilor prin

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte atribuite zeului. S-a născut astfel primul actor, numit *protagonistos* (după ordinea apariției) sau *hipokrites*, „cel care răspunde, dă replica" (după prima sa atribuție). Eschil introduce cel de-al doilea personaj, *deuteragonistos*, iar Sofocle pe cel de-al treilea (*tritagonistos*), multă vreme spectacolele clasice rezumându-se la acest număr de trei. În atare condiții, rolul corului s-a redus treptat, ajungând să se identifice cu un personaj colectiv având funcție explicativă și de comentariu, pentru ca, în secolul I î.e.n., el să dispară din spectacolul teatral emancipat definitiv de sub tutela ritualică, scena rămânând populată exclusiv de actori.

De la constituirea acestei prime formule teatrale și până astăzi, teatrul a experimentat modalități diverse mergând înainte și înapoi în încercarea de a-și explora toate posibilitățile (număr mare de personaje în cronicile și tragediile shakespeariene, redus în tragedia clasicismului). Opțiuni extreme sunt spectacolul cu un singur actor, ca *Vocea umană* a lui Cocteau, sau cel care mobilizează un număr impresionant de figuranți, cum a fost montarea *Danaidelor* de către regizorul Silviu Purcărete. O precizare importantă se impune cu privire la *raportul dintre actor și personaj*, raport care nu e neapărat unul de paritate – și nu mă refer aici numai la situații obișnuite de genul: unul și același actor joacă două sau mai multe roluri ori același personaj, prezentat la două vârste diferite, e întrupat de doi actori pentru a se sugera evoluția sa biologică. În acest sens, o definiție cuprinzătoare a personajului dramatic, căci ia în calcul și personajul absent (Godot, de pildă), și personajul substituit, și pe cel alegoric, formulează Doina Comloșan (2001: 95): „toate ființele umane fictive *prezentate* pe scenă în mod nemijlocit (prin actori) și toate ființele umane *reprezentate* în scenă printr-un semn: printr-un obiect-emblemă sau prin discursul celorlalte personaje (descriere, narațiune, numire, invocație etc.) [s.a.]".

Personajul dramatic este o componentă a universului reprezentat, în vreme ce actorul aparține universului scenic. Diferența e vizibilă numai în experiențele teatrale limită, de genul celor realizate de Gordon Craig, care practică un teatru fără personaje, doar cu actori reduși la rolul de supramarionete. În general, personajul se confundă cu actorul, ceea ce atrage atenția asupra *dublului său statut*, de a aparține în același timp și lumii fictive, și universului real al scenei, unde este încarnat de către un actor. E o *ființă de hârtie* care iubește, suferă, moare, dar și o *ființă în carne și oase* care rostește cuvintele și/sau face gesturile prin care se transmite acțiunea de a iubi, de a suferi etc. Tocmai de aceea, textul dramatic nu restituie niciodată imaginea sa integrală, personajul ca ființă fictivă nu are chip și corp, în consecință, nu are nici portret, cum ne-a obișnuit epica. El beneficiază doar de niște elemente de identificare ce îl plasează într-un anumit orizont (precizările inițiale referitoare la sex, vârstă, rolul social sau familial etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Personajul dramatic nu este o entitate de sine stătătoare, ci un actant, adică *o funcție a intrigii*, care se manifestă ca producător al unor acte scenice. Aceasta presupune o dublă postură, de *locutor în discurs* și de *autor al unor acte fizice* (mănâncă, scrie, se luptă etc.). În epică, personajul poate doar să ilustreze o lume, fără a fi prins în dinamica conflictului; în teatru, prezența lui e imperios reclamată de perspectiva dezvoltării acțiunii, ceea ce ne îndreptățește să vorbim despre *funcția sa dramatică*. În condițiile în care teatrul transferă cea mai mare parte a acțiunii în plan verbal, personajul se caracterizează mai puțin prin ceea ce face și mai mult prin ceea ce spune sau, mai exact și parafrazându-l pe Austin, prin *lucrurile pe care le face cu vorbele*. Desigur, textul dramatic păstrează și rudimente de caracterizare directă prezente în lista personajelor – *dramatis personae* – adresată regizorului, dar și cititorului; fundamentală rămâne însă caracterizarea indirectă, în primul rând prin limbaj și apoi prin fapte, prin nume sau prin caracterizarea realizată de către alte personaje (obișnuită în chiar primul act al piesei, unde protagoniștii sunt prezentați de către prieteni, servitori, confidenți etc.). Oricum, contactul cu personajul dramatic este direct și șocant, provocând o puternică impresie de la început, spre deosebire de personajul epic, introdus treptat prin strategii acumulative.

În ipostaza sa teatrală personajul e o entitate construită, rezultat al unei triple negocieri – a textului, a actorului, dar și a regizorului –, de unde autonomia sa atât de relativă. Ca semnificație, specificul lui stă în aceea că, mai mult decât pandantul său epic, ilustrează general umanul, e mai degrabă o figură emblematică decât un individ. La aceasta contribuie și imposibilitatea teatrului de a-l restitui ca ființă completă, cu o corporalitate și o înfățișare distincte, dar deschiderea sa maximă se datorează, întâi de toate, statutului teatrului de artă socială, ce țintește sistematizarea, concentrarea, ilustrarea semnificativă a realului pe care îl restituie *configurat* spectatorului. De aceea, personajul dramatic se pretează lesne grupării în categorii: mitico-arhetipale (personajul miturilor antice, dar și al celor moderne), sociale, de caracter, psihologice, simbolice etc. Chiar și personajul pulverizat al teatrului secolului al XX-lea ilustrează tot o categorie, aceea a nonpersonajului, care dovedește o coerență a lipsei de coerență.

4.5. Estomparea granițelor dintre epic, liric și dramatic

Calitatea teatrului de gen sintetic, care adună laolaltă atitudini și procedee proprii celorlalte genuri, favorizează transgresarea limitelor dintre epic și dramatic sau dintre dramatic și liric în favoarea unuia sau altuia dintre termeni.

Scena, ca modalitate reprezentațională, e considerată o formă importată din dramă, la care epicul recurge în general pentru a prezenta momentele de

Scanned with OKEN Scanner

mare încărcătură tensională sau, în debutul unui roman, pentru a plonja direct în universul fictiv. Există însă forme epice în care personajul se defineşte (aproape) exclusiv ca sumă de acte de vorbire: romanul epistolar, ca întretăiere de discursuri scrise, sau romanul iluminist dialogat, în care naratorul se estompează şi lasă vocile să se confrunte.

Dacă aceste forme sunt privite ca libertăţi, ca iniţiative ale epicului, şi rămân totuşi în teritoriul lui, discutabilă este situaţia *scenetei*, în care nu numai că reprezentarea domină de la distanţă povestirea, ci şi forma discursului e îndatorată aproape în totalitate organizării dramatice. Sceneta este percepută ca variantă a schiţei, de care se distinge totuşi printr-o organizare discursivă discontinuă şi printr-un discurs naratorial redus la extrem, discurs ce se deghizează chiar în forme didascalice şi intră în spaţiul parantezelor. În literatura noastră, sceneta se leagă de numele lui Caragiale, dar a fost ilustrată şi de Gheorghe Brăescu sau de Tudor Muşatescu. Texte caragialiene din volumul *Momente – Amici*, *Un pedagog de şcoală nouă*, *C.F.R.*, *Justiţie*, *Art. 214* sau *Five o'clock* – sunt cunoscute mai ales datorită faptului că au făcut o prestigioasă carieră în teatrul de televiziune, unde au avut parte de nenumărate reprezentări. De fapt, elementul cel mai important, cel care conferă cu adevărat scenetei o esenţă dramatică este dimensiunea vie a dialogului, care vizează efectele obţinute prin performare.

La lectură, sceneta îşi dezvăluie statutul hibrid, căci textul are o organizare dramatică, păstrând ca unitate replica anunţată de numele enunţătorului, dar conţine rudimente epice – mai ales în preambul –, cu rolul de a figura o minimă acţiune (intrările, ieşirile personajelor, micile gesturi şi mişcări) în care sunt antrenate personaje individualizate, nu roluri, personaje pe care cititorul şi le poate reprezenta graţie unui consistent portret fizic:

> *(Feciorul aleargă. Avocatul se aşează la biurou, îşi desface servieta şi deschide un dosar.*
>
> *Un popă venerabil intră. E un om de vreo şaizeci şi cinci de ani; barbă şi păr mai mult albe; faţa foarte roşie, mai ales la pomete şi alte proeminenţe; ochi spălăciţi, albaştri, dulci şi lăcrimoşi. [...]*
>
> *În urma părintelui, o tânără persoană, ca de vreo optsprezece ani; o frumuseţe de fată; ochi verzi mari, sub gene şi sprâncene negre ca şi părul buclat al capului; naltă şi mlădioasă, mergând, pare că pluteşte* – la grâce plus belle encore que la beauté. *E foarte cochet îmbrăcată: o pălărie de pâslă în tricorn, de culoare gris-fer, tivită pe margini cu şiret de fir, ca şi manteluţa de aceeaşi culoare – şic de tot).*
>
> (I. L. Caragiale, *Art. 214*, în *Momente şi schiţe*, Iaşi, Editura Junimea, 1971, p. 176)

Scanned with OKEN Scanner

Că acest gen scurt vizează interpretarea – înțeleasă fie și numai ca o lectură „pe voci" – o dovedește nu atât prezența indicațiilor didascalice, cât mai ales absența lor semnificativă, o situație căreia vocea naratorială îi subliniază nefirescul. Cum se va dovedi la sfârșitul scenetei *Amici*, este vorba de o omisiune elocventă, ce servește efectul de surpriză:

> Cititorul mă va ierta că nu dau nicio indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului, – indicație atât de necesară pentru citire caldă, – și va suplini însuși cu imaginația această lipsă.
>
> (I. L. Caragiale, *Amici*, în *ed. cit.*, p. 80)

Față de textul dramatic, sceneta oferă totuși o anumită independență discursului didascalic, care are sens luat în sine (în anumite cazuri ar putea fi chiar decupat din întregul textual și prezentat ca text autonom). O lectură a parantezelor din textele caragialiene poate să constate narativitatea indicațiilor privitoare la semnele vizuale și auditive, o narativitate datorată procedeului de gradație a atitudinii (TIUTIUCA, 2002: 277): judele de ocol „impacientat", „aspru", „mai aspru", „foarte aspru"/prevenitul „râzând ironic", „cu un zâmbet de fină intenție", „face cu ochiul" etc. Fenomenul e relevant mai ales în dramaturgia propriu-zisă a autorului, unde se poate observa grefarea progresiei epice pe această formă de discurs static, nerostit, care, consemnând un crescendo al acțiunii sau al gesticii personajului, generează efecte comice chiar la simpla lectură, cum dovedește selecția didascaliilor din discursul lui Cațavencu din actul al III-lea al *Scrisorii pierdute*: „plânsul îl înecă", „plânsul îl înecă mai tare", „de-abia se mai stăpânește", „plânsul l-a biruit de tot", „plânge. Aplauze în grup", „același joc de amândouă părțile", „asemenea crescendo", „plâns cu hohot. Aplauze zguduitoare". Este transparent faptul că, la un scriitor cu un simț deosebit al limbajului viu și al forței lui pragmatice, modalitățile circulă liber de la epic la dramatic și invers.

Circulația procedeelor este însă mult mai vizibilă în interiorul relației poezie – dramă, genuri asociate vreme de secole datorită convenției discursului versificat. Se pare că poezia și drama sunt forme congenere, legate printr-o origine comună, o manifestare solemnă de tip ritualic, în care trebuiau povestite sau jucate anumite evenimente de o importanță deosebită pentru viața colectivității (HRISTIĆ, 1973: 61). Teoreticienii moderni, sprijiniți, cel puțin în ceea ce privește tragedia, de textul aristotelic, au identificat acest etimon comun în ditiramb. Cert este că teatrul reamintește poeziei statutul ei originar de formă orală, recitată, statut pe care poezia tinde să și-l reînsușească prin diferite procedee.

Transgresarea liricului către dramatic se realizează, incipient, în modalitățile liricii adresate sau autoadresate, cum este genul epistolei în care vocea poetului dialoghează cu spiritul său (ca Grigore Alexandrescu în *Satiră. Duhu-*

Scanned with OKEN Scanner

lui meu), cu un interlocutor fictiv (Eminescu în *Scrisori*) sau cu un defunct ilustru. Formula adresativă este, în aceste cazuri, un mod de a potența atitudinea lirică. Modalitatea dramatică este mai pronunțată în lirica rolurilor, unde apelează de regulă și la o tramă epică, pentru a deveni explicită în genul *poemului dramatic*, un fel de teatru pentru lectură, preferat în special de romantici, pentru că, prin lungile tirade, se pretează exprimării discursive a convulsiilor eului – în general o figură titanescă, ale cărei experiențe sunt generate fie de dorința de cunoaștere (a tainelor universului sau a vieții înseși), fie de mari aspirații sociale. Textul nu e supus convențiilor spectaculare (ar fi total nereprezentabil datorită mobilității spațiului și timpului), dar e organizat pe roluri și indicații didascalice minime. Așa sunt *Faust* al lui Goethe, *Manfred* și *Cain* de Byron, *Prometeu descătușat* al lui Shelley, *Mureșanu* al lui Eminescu, texte în cazul cărora se poate vorbi de o anumită vocație a înfățișării, care îl sugestionează pe cititor să „vizualizeze" drama și, creând iluzia faptului petrecut *aici și acum*, îl determină să devină, asemenea spectatorului de teatru, un participant implicat în evenimente.

Teatrul, în special cel modern, împrumută la rându-i modalitățile celorlalte genuri și le adaptează funcțiilor sale. Există o viguroasă direcție epică în dramă, probată de regulă de dramaturgii-romancieri, cei care „vor să spună totul" și accentuează fluența acțiunii. O asemenea dramă are vocația istorismului și e interesată de recuperarea *in extenso* a informației asupra faptelor și personajelor. O specie aparte este în acest sens *teatrul documentar*, interesant din punctul de vedere al creației, al verosimilității și al teatralității (reprezentanți Rolf Hochhuth, Dieter Forte). Dar dincolo de drama cu substrat epic, se dezvoltă și un veritabil teatru epic în care strategiile narative intervin, atât cât condițiile spectacologice o permit, și în aspectele compoziționale. Teatrul epic brechtian se autodefinește ca teatru nonaristotelic, termen care a făcut o nemeritată carieră, căci, așa cum demonstrează Doina Comloșan în *Teatru și antiteatru* (2001: 33), la urma urmei inovațiile dramaturgiei contemporane „deși adesea gândite împotriva «modelului» aristotelic al dramei, rămân, totuși, în anumite limite (și anume cele mai largi), în interiorul lui". În fond, teatrul epic este pentru Brecht o formulă realistă, un teatru politic și didactic, teatrul care își recapătă logica, mesajul, caracterul rațional și demonstrativ dispărut prin experiențele simbolismului, ale avangardei, ale expresionismului. În *Noul organon pentru teatru*, Brecht teoretizează efectul de distanțare, care presupune o receptare lucidă din partea publicului și mai ales o receptare activă, care să declanșeze convingeri și decizii dincolo de scenă, în viața socială. Pentru aceasta, teatrul brechtian va apela la o formă dramatică dispersată, cu secvențe aproape autonome, și la epicizarea unor evenimente contemporane (fascismul, de exemplu) sau care, prin trimiterile lor, sunt mereu actuale. Se utilizează tehnici de racordare a personajului la data istorică: intervenția unui narator prezent pe scenă, proiecții de

Scanned with OKEN Scanner

fotografii şi filme, pancarte cu scurte povestiri, songuri care se referă la evenimente concrete sau invită publicul să răspundă, dincolo de spectacol, la o serie de întrebări pe care le-a ridicat acţiunea prezentată (songul final din *Omul cel bun de la Sâciuan*). Inovaţia adusă de Brecht stă în aceea că, dacă în teatrul tradiţional naraţiunea era integrată replicii personajului, aici ea coexistă pe scenă cu dialogul, rămânând totuşi separată (COMLOŞAN, 2001: 166-169).

Cealaltă modalitate prin care dramaticul tinde să-şi depăşească limitele generice este teatrul nonevenimenţial, teatrul poetic – una dintre tendinţele teatrului modern, născută ca reacţie la prozaismul dramei burgheze, a melodramei şi a teatrului naturalist. Sub numele de teatru poetic, sunt reunite, de regulă, drama simbolistă, drama metafizică şi drama poetică (CEUCA, 2002: 292-311).

Drama simbolistă este o transpunere în cod dramatic a esteticii poeziei simboliste. Este un teatru al cuvântului – momentul maxim al textocentrismului –, bazat pe tehnica sugestiei, un teatru care elimină anecdota, pentru a propune în locul ei un fapt spiritual, prezentat sub forma parabolei. Reprezentată de Paul Claudel, Maurice Maeterlinck sau St. Mallarmé (*După-amiaza unui faun* este o piesă emblematică pentru acest tip), ea înlocuieşte verosimilul cu fantezia, reveria, misterul şi metafizicul, astfel că piesa întreagă devine un mare simbol sau o mare metaforă. Maeterlinck chiar formulează conceptul de *dramă statică*, în care interesul trebuie să se centreze asupra situaţiei omului în univers. Nu acţiunea e importantă, ci semnificaţiile ce se desprind din schiţarea ei. Indeterminarea spaţio-temporală şi personajele simbolice susţin jocul fantasmagoric. Din drama simbolistă se va naşte drama metafizică, gen care, renunţând la excesele simbolismului referitoare la acţiune şi personaje, se apropie de drama psihologică, dar se menţine în cheie poetică (Paul Claudel, T. S. Eliot, Lucian Blaga).

Drama poetică (F. G. Lorca, *Nuntă însângerată*, John Millington Synge, *Năzdrăvanul Occidentului*, T. S. Eliot, *Omorul în catedrală*) derivă tot din simbolism, dar specificul ei stă în faptul că urmăreşte reîntoarcerea dramaticului la forma sa originară, ritualică, din care s-a desprins, concomitent cu adjudecarea tuturor libertăţilor pe care le permite exerciţiul fanteziei. Totuşi, spre deosebire de drama simbolistă, nu neagă rolul convenţiilor teatrale, nici nu le subordonează intenţiei de a crea iluzia realului, ci le exploatează ca sursă de poezie. Se acordă atenţie muzicalităţii limbajului şi expresivităţii cuvintelor, accentul e pus pe ceea ce este general în om, pe simboluri, idei, pasiuni, aspiraţii. Continuatorii acestei formule vor fi, în contemporaneitate, Peter Brook şi mai ales Jerzy Grotowsky, care vor revitaliza ideea teatrului viu, teatrul ritualic. Toate acestea sunt experienţe care concep teatrul ca o poezie socializată sau, chiar mai mult, ca o poezie cu funcţie socială.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Textul descriptiv. Poetică istorică şi lingvistică textuală cu aplicaţii, exerciţii şi răspunsuri*, traducere de Cristina Strătilă, prefaţă de Vasile Dospinescu, Iaşi, Institutul European, 2007.

ADAM, Jean-Michel, REVAZ, Françoise, *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, Iaşi, Institutul European, 1999.

ANGELESCU, Silviu, *Portretul literar*, Bucureşti, Editura Univers, 1985.

ANGHELESCU, Mircea (coord.), IONESCU, Cristina, LĂZĂRESCU, Gheorghe, *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti, Editura Garamond, [s.a].

ANGHELESCU, Mircea, *Preromantismul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

ARISTOTEL, *Poetica*, ediţia a III-a, îngrijită de Stella Petecel, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, Editura IRI, 1998.

ARTA TEATRULUI, studii teoretice şi antologie de texte de Mihaela Tonitza-Iordache şi George Banu, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1975.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, traducere de I. Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

BAHTIN, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Bucureşti, Editura Univers, 1982.

BAL, Mieke, *Naratologia. Introducere în teoria naraţiunii*, ediţia a II-a, traducere de Sorin Pârvu, cuvânt înainte de Monica Botez, Iaşi, Institutul European, 2008.

BAL, Mieke, *Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit*, în „Poétique", 29/1977.

BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze româneşti şi străine*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications", 8/1966.

BARTHES, Roland, *Romanul scriiturii. Antologie*, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, prefaţă de Adriana Babeţi, postfaţă de Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Editura Univers, 1987.

BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers, 1976.

BATY, Gaston, CHAVANCE, René, *Viaţa artei teatrale de la începuturi până în zilele noastre*, traducere de Sanda Râpeanu, cuvânt înainte de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969.

BĂLEANU, Andrei, *Arta transfigurării*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983.

BENVENISTE, Émile, *Probleme de lingvistică generală*, vol. I, II, traducere de Lucia Magdalena Dumitru, Bucureşti, Editura Teora, 2000.

Scanned with OKEN Scanner

BERLOGEA, Ileana, *Teatrul şi societatea contemporană. Experienţe dramatice şi scenice ale anilor '60-'80*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1985.
BIDU-VRĂNCEANU, Angela, CĂLĂRAŞU, Cristina, IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana, MANCAŞ, Mihaela, PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Nemira, 2001.
BLANCHOT, Maurice, *Spaţiul literar*, traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
BODIŞTEAN, Florica, *O teorie a literaturii*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Institutul European, 2008.
BOOTH, Wayne C., *Retorica romanului*, traducere de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Bucureşti, Editura Univers, 1976.
BORCILĂ, Mircea, *Noi orizonturi în poetica americană*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
BOUSOÑO, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, traducere de Ileana Georgescu, tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu, studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
BRANDI, Cesare, *Teoria generală a criticii*, traducere de Mihail B. Constantin, Bucureşti, Editura Univers, 1985.
BREMOND, Claude, *Logica povestirii*, traducere de Micaela Slăvescu, prefaţă şi note de Ioan Pânzaru, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
CARANDINO, N., *Radiografii teatrale*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.
CAZIMIR, Ştefan, *Tensiunea lirică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971.
CĂLINESCU, Al., *Perspective critice*, Iaşi, Editura Junimea, 1978.
CĂLINESCU, George, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
CĂLINESCU, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din engleză de Virgil Stanciu, Iaşi, Polirom, 2003.
CĂLINESCU, Matei, *Clasicismul european*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1971.
CĂLINESCU, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.
CEUCA, Justin, *Evoluţia formelor dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
CIOCÂRLIE, Livius, *Realism şi devenire poetică în literatura franceză*, Timişoara, Editura Facla, 1974.
CLÉMENT, Bruno, *Tragedia clasică*, traducere de Georgeta Loghin, Iaşi, Institutul European, 2000.
COMLOŞAN, Doina, BORCHIN, Mirela, *Dicţionar de comunicare (lingvistică şi literară)*, vol. I, II, III, Timişoara, Editura Excelsior Art, 2002, 2003, 2005.
COMLOŞAN, Doina, *Teatru şi antiteatru*, Timişoara, Editura Mirton, 2001.
COMLOŞAN, Doina, *Teoria textului literar*, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2003.
CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, ediţia a II-a, Iaşi, Polirom, 1998.
CORTI, Maria, *Principiile comunicării literare*, traducere de Ştefania Mincu, prefaţă de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Univers, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

COŞERIU, Eugen, *Prelegeri şi conferinţe (1992–1993)*, Iaşi, Institutul de Filologie Română „A. Philippide", 1994.
COTEANU, I., *Stilistica funcţională a limbii române*, vol. I, II, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1973, 1985.
CRĂCIUN, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.
CRĂCIUN, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Braşov, Editura Magister/ Cartier, 1997.
CROCE, Benedetto, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală. Teorie şi istorie*, traducere de Dumitru Trancă, studiu introductiv de Nina Façon, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
CROCE, Benedetto, *Poezia. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii*, traducere şi prefaţă de Şerban Stati, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, traducere de Adolf Armbruster, introducere de Alexandru Duţu, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
CUSSET, Cristophe, *Tragedia greacă*, traducere de Bogdan Geangalău, Iaşi, Institutul European, 1999.
DAN, Sergiu Pavel, *Povestirile în ramă. Ipostaze universale şi româneşti ale unei structuri*, ediţia a II-a, Editura Paralela 45, 2003.
DIRECŢII ÎN CRITICA ŞI POETICA FRANCEZĂ CONTEMPORANĂ, coord. Val. Panaitescu, Iaşi, Editura Junimea, 1983.
DOINAŞ, Ştefan Aug., *Poezie şi modă poetică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.
DRAGOMIRESCU, Gh. N., *Dicţionarul figurilor de stil. Terminologia fundamentală a analizei textului poetic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995.
DRAGOŞ, Elena, *Introducere în pragmatică*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2000.
DRIMBA, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, ediţie definitivă, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 2005.
DU MARSAIS, *Despre tropi sau despre diferitele sensuri în care poate fi luat un acelaşi cuvânt într-o aceeaşi limbă. Lucrare folositoare pentru înţelegerea Autorilor, şi care poate servi ca introducere la Retorică şi la Logică*, traducere, studiu introductiv şi aparat critic de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vişan, Marina Păunescu, Bucureşti, Editura Babel, 1996.
DUDA, Gabriela, *Analiza textului literar*, Bucureşti, Humanitas Educaţional, 2002.
DUDA, Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, Bucureşti, Editura ALL EDUCATIONAL, 1998.
DUFRENNE, Mikel, *Poeticul*, traducere şi cuvânt înainte de Ion Pascadi, Bucureşti, Editura Univers, 1971.
DUŢU, Alexandru, *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură şi pictură*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.
ECO, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, traducere de Marina Spalas, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1991.
ECO, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, ediţia a II-a, traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002.

Scanned with OKEN Scanner

ECO, Umberto, *Şase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ştefania Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1997.
FONTANIER, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere, prefaţă şi note de Antonia Constantinescu, Bucureşti, Editura Univers, 1977.
FORSTER, Edward Morgan, *Aspecte ale romanului*, traducere şi postfaţă de Petru Popescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
FRIEDRICH, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
FRYE, Northrop, *Anatomia criticii*, traducere de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, prefaţă de Vera Călin, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
GASSNER, John, *Formă şi idee în teatrul modern*, traducere şi prefaţă de Andrei Băleanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
GENETTE, Gérard, *Figuri*, selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion şi Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1978.
GENETTE, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1994.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
GENGEMBRE, Gérard, *Marile curente ale criticii literare*, traducere de Liliana Buruiană Popovici, Iaşi, Institutul European, 2000.
GHIŢĂ, Gh., FIERĂSCU, C., *Dicţionar de terminologie poetică*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1974.
GREIMAS, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, traducere şi prefaţă de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
GRIGORESCU, Dan, ALEXANDRESCU, Sorin, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1971.
GRUPUL μ (DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J. M., MINGUET, P., PIRE, F., TRINON, H.), *Retorică generală*, traducere şi note de Antonia Constantinescu şi Ileana Littera, introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura Univers, 1974.
GRUPUL μ (DUBOIS, Jacques, EDELINE, Francis, KLINKENBERG, Jean-Marie, MINGUET, Philippe), *Retorica poeziei. Lectură lineară, lectură tabulară*, traducere şi prefaţă de Marina Mureşanu Ionescu, Bucureşti, Editura Univers, 1997.
GYURCSIK, Margareta, *A povesti, a reflecta*, Timişoara, Editura Facla, 1991.
HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, în „Littérature", 6/1972.
HARTMANN, Nicolai, *Estetica*, traducere de Constantin Floru, studiu introductiv de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Univers, 1974.
HRISTIĆ, Jovan, *Formele literaturii moderne*, traducere de Voislava Stoianovici, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
INGARDEN, Roman, *Studii de estetică*, traducere de Olga Zaicik, studiu introductiv şi selecţia textelor de Nicolae Vanina, Bucureşti, Editura Univers, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

IONESCU-RUXĂNDOIU, Liliana, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, Editura Academiei Române, 1991.
IORDAN, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.
IOSIFESCU, Silvian, *Configurație și rezonanțe. Un itinerar teoretic*, București, Editura Eminescu, 1973.
IOSIFESCU, Silvian, *În jurul romanului*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura pentru Literatură, 1961.
IOSIFESCU, Silvian, *Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul al XX-lea*, București, Editura Eminescu, 1976.
IRIMIA, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iași, Polirom, 1999.
IRIMIA, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
IVANCIU, Nina, *Epistemă și receptare*, București, Editura Univers, 1988.
JAKOBSON, Roman Osipovici, *Ce este poezia?*, traducere de Corneliu Barborică, în *Ce este literatura? Școala formală rusă*, antologie și prefață de Mihai Pop, note biobibliografice și indici de Nicolae Iliescu și Nicolae Roșianu, București, Editura Univers, 1983.
JAKOBSON, Roman, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, traducere de Mihail Nasta, în *Probleme de stilistică*, București, Editura Științifică, 1964.
JAUSS, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1983.
JEAN, Raymond, *Practica literaturii. Roman/poezie*, traducere de Mioara Izverna, prefață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1982.
KAISER, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, traducere și note de H. R. Radian, cuvânt înainte de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1979.
LABOV, William, WALETZKY, Joshua, *Analiza narativă: versiuni orale ale experienței personale*, traducere de Constanța Crișan-Simu, în *Poetica americană. Orientări actuale*, studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
LEJEUNE, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Editura Univers, 2000.
LINTVELT, Jaap, *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, traducere de Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1994.
LOTMAN, I. M, *Lecții de poetică structurală*, traducere de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1970.
LOTMAN, I., *Studii de tipologie a culturii*, traducere de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1974.
LOTMAN, Iuri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
LUKÁCS, Georg, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, traducere de Viorica Nișcov, prefață de N. Tertulian, București, Editura Univers, 1977.
MAINGUENEAU, Dominique, a, *Discursul literar. Paratopie și scenă de enunțare*, traducere de Nicoleta Loredana Moroșan, prefață de Mihaela Mîrțu, Iași, Institutul European, 2007.

Scanned with OKEN Scanner

MAINGUENEAU, Dominique, b, *Pragmatică pentru discursul literar. Enunțarea literară*, traducere de Raluca-Nicoleta Balațchi, prefață de Alexandra Cuniță, Iași, Institutul European, 2007.
MANOLESCU, Nicolae, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
MANOLESCU, Nicolae, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Brașov, Editura „AULA", [s.a.].
MANOLESCU, Nicolae, *Teme 1*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
MANOLESCU, Nicolae, *Teme 3*, București, Editura Cartea Românească, 1978.
MARCUS, Solomon, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei RSR, 1970.
MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991.
MARINO, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere din franceză de Mihai Ungurean, Iași, Polirom, 1998.
MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1973.
MARINO, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.
MARKIEWICZ, Henryk, *Conceptele științei literaturii*, traducere, note și indice de Constantin Geambașu, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1988.
MASEK, Victor Ernest, *Literatura și existența dramatică. Replici dintr-o estetică a teatrului*, București, Editura Meridiane, 1983.
MAVRODIN, Irina, *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1972.
MAVRODIN, Irina, *Romanul poetic*, București, Editura Univers, 1977.
MIHĂILĂ, Ecaterina, *Receptarea poetică*, București, Editura Eminescu, 1980.
MIHĂILĂ, Ecaterina, *Textul poetic*, București, Editura Eminescu, 1995.
MIHUȚ, Lizica, *Mișcarea teatrală arădeană după înfăptuirea Marii Uniri*, București, Editura Academiei Române, 2009.
MOESCHLER, Jacques, REBOUL, Anne, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, coordonarea traducerii Carmen Vlad și Liana Pop, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999.
MOUTSOPOULOS, Evanghelos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, traducere de Victor Ivanovici, introducere de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1976.
MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, traducere, prefață și note de Corneliu Barborică, București, Editura Univers, 1974.
MUNTEANU, Romul, *Noul Roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului*, București, Editura Univers, 1973.
MUNTEANU, Ștefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Timișoara, Editura de Vest, 1995.
MUTHU, Mircea, *Studii de estetică românească*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2005.
NEGRICI, Eugen, *Sistematica poeziei*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998.
OANCEA, Ileana, *Elemente de stilistică aplicată*, Tipografia Universității din Timișoara, 1989.
OANCEA, Ileana, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Exclusiv, 1990.
PAPU, Edgar, *Evoluția și formele genului liric*, București, Editura Tineretului, 1968.
PAVEL, Toma, *Gândirea romanului*, traducere din franceză de Mihaela Mancaș, București, Humanitas, 2008.
PETRAȘ, Irina, *Teoria literaturii. Dicționar-antologie*, București, Editura Didactică și Pedagogică R.A., 1996.

Scanned with OKEN Scanner

PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, 1998.
PHILIPPE, Gilles, *Romanul. De la teorii la analize*, traducere de Elena Popoiu, Iași, Institutul European, 2002.
PIPPIDI, D. M., *Formarea ideilor literare în Antichitate*, ediția a III-a, Iași, Polirom, 2003.
PLATON, *Opere*, vol. V, *Cuvânt prevenitor* de Constantin Noica, traducere, interpretare, note și anexă de Andrei Cornea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
PLETT, Heinrich. F., *Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică*, traducere de Speranța Stănescu, București, Editura Univers, 1983.
POP, Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Minerva, 1990.
POP, Ion, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
POPA, Marian, *Homo fictus. Structuri și ipostaze*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
POPESCU, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, București, Editura Meridiane, 1990.
POPESCU, Marian, *Teatrul ca literatură*, București, Editura Eminescu, 1987.
POPOVICI, Vasile, *Eu, personajul*, București, Editura Cartea Românească, 1988.
POPOVICI, Vasile, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1997.
PORTUONDO, José Antonio, *Conceptul de poezie*, traducere de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, București, Editura Univers, 1982.
PRINCE, Gerald, *Dicționar de naratologie*, traducere de Sorin Pârvu, Iași, Institutul European, 2004.
PROPP, V. I., *Morfologia basmului*, traducere, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970.
PROUST, Marcel, *Contra lui Sainte-Beuve*, traducere de Valentin și Liana Atanasiu, prefață de Marian Popa, București, Editura Univers, 1976.
QUINTILIAN, *Arta oratorică*, vol. I, II, III, traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note și indici de Maria Hetco, București, Editura Minerva, 1974.
RACHET, Guy, *Tragedia greacă*, traducere de Constantin Unteanu, București, Editura Univers, 1980.
RAYMOND, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*, traducere de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1970.
RĂDULESCU, Mihai, *Stilistica spectacolului*, Iași, Editura Junimea, 1985.
RICARDOU, Jean, *Noi probleme ale romanului*, traducere de Liana și Valentin Atanasiu, prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1988.
RICHARD, Jean-Pierre, *Poezie și profunzime*, traducere de Cornelia Ștefănescu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1974.
RICHARDS, I. A., *Principii ale criticii literare*, traducere de Florica Alexandrescu, cuvânt înainte de Anca Roșu, București, Editura Univers, 1974.
RICŒUR, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, București, Humanitas, 1995.
RICŒUR, Paul, *Metafora vie*, traducere și cuvânt înainte de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.
RICŒUR, Paul, *Temps et Récit*, vol. I, II, III, Paris, Seuil, 1983, 1984, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

RIFFATERRE, Michael, *Încercări de definire lingvistică a stilului*, traducere de Paul Miclău, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.
RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
ROBERT, Marthe, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, prefaţă de Angela Ion, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
ROVENŢA-FRUMUŞANI, Daniela, *Semiotică, societate, cultură*, Iaşi, Institutul European, 1999.
RUSU, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, ediţia a III-a, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.
SANTERRES-SARKANY, Stéphane, *Teoria literaturii*, traducere de Cristiana-Nicola Teodorescu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2000.
SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
SCHLEGEL, August Wilhelm şi Friedrich, *Despre literatură*, traducere, prefaţă şi note de Mihai Isbăşescu, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
SEGRE, Cesare, *Istorie – cultură – critică*, traducere de Ştefania Mincu, prefaţă de Marin Mincu, Bucureşti, Editura Univers, 1986.
SORESCU, Roxana, *Liricul şi tragicul*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.
SPIRIDON, Monica, *Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1984.
ŞKLOVSKI, Victor, *Despre proză. Meditaţii şi analize*, vol. I, II, traducere de Inna Cristea, Bucureşti, Editura Univers, 1975, 1976.
ŞKLOVSKI, Viktor, Borisovici, *Arta ca procedeu*, traducere de Mihail Nasta, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, note biobibliografice şi indici de Nicolae Iliescu şi Nicolae Roşianu, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
TĂNĂSESCU, Antoaneta, *Sinteze de teorie literară*, Bucureşti, Editura Paideia, 2004.
TERMINOLOGIE POETICĂ ŞI RETORICĂ, coord. Val. Panaitescu, Iaşi, Editura Universităţii «Al. I. Cuza», 1994.
TIEGHEM, Philippe Van, *Marile doctrine literare în Franţa. De la Pleiadă la suprarealism*, traducere de Alexandru George, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
TIUTIUCA, Dumitru, *Teoria literară*, Iaşi, Institutul European, 2002.
TÎNIANOV, Iuri Nicolaevici, a, *Despre evoluţia literară*, traducere de Mihai M. Pop, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, antologie şi prefaţă de Mihai Pop, note biobibliografice şi indici de Nicolae Iliescu şi Nicolae Roşianu, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
TÎNIANOV, Iuri Nicolaevici, b, *Faptul literar*, traducere de Tatiana Nicolescu, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
TODORAN, Eugen, TOHĂNEANU, G. I., *De ce Eminescu*, Reşiţa, Editura Timpul, 1999.
TODOROV, Tzvetan, *Categoriile naraţiunii literare*, traducere de Virgil Tănase, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, prefaţă de Alexandru Sincu, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
TODOROV, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, traducere şi studiu introductiv de Paul Miclău, Bucureşti, Editura Univers, 1975.
TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, în *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

TODOROV, Tzvetan, *Povestirea primitivă*, în *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, prefaţă de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
TOHĂNEANU, G. I., *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică şi versificaţie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976.
TOHĂNEANU, G. I., *Eminesciene (Eminescu şi limba română)*, Timişoara, Editura Facla, 1989.
TOMAŞEVSKI, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefaţă şi comentarii de Leonida Teodorescu, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
TONITZA-IORDACHE, Mihaela, *Despre joc. Probleme ale mimesisului în arta jocului*, Iaşi, Editura Junimea, 1980.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.
UBERSFELD, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iaşi, Institutul European, 1999.
VAILLANT, Alain, *Poezia. Introducere în metodele de analiză a textelor poetice*, traducere, cuvânt înainte şi note de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1998.
VALETTE, Bernard, *Romanul. Introducere în metodele şi tehnicile moderne de analiză literară*, traducere de Gabriela Abăluţă, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1997.
VASILE, Marian, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura Atos, 1997.
VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
VIANU, Tudor, *Despre teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977.
VIANU, Tudor, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
VIANU, Tudor, *Opere*, vol. IV, *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
VIANU, Tudor, *Opere*, vol. X, *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.
VIANU, Tudor, *Scriitori români*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.
VITSAXIS, Vasilis, *Poetica. Douăsprezece eseuri de abordare estetică a Poeziei*, traducere de Elena Lazăr, cuvânt înainte de P. D. Mastrodimitris, Bucureşti, Editura Omonia, 2000.
VLAD, Ion, *Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970.
VODĂ CĂPUŞAN, Maria, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.
VODĂ CĂPUŞAN, Maria, *Pragmatica teatrului*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1987.
VOLKELT, Johannes, *Estetica tragicului*, traducere de Emeric Deutsch, prefaţă de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Univers, 1978.
WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, traducere de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.
ZAFIU, Rodica, *Naraţiune şi poezie*, Bucureşti, Editura BIC ALL, 2000.
ZAMFIRESCU, Ion, *Panorama dramaturgiei universale*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973.
ZAMFIRESCU, Ion, *Probleme de viaţă, teorie şi istorie teatrală*, Bucureşti, Editura

Scanned with OKEN Scanner

CLUBUL DE CARTE
INSTITUTUL EUROPEAN

Stimate Cititor,

Institutul European Iaşi vine în sprijinul dumneavoastră ajutându-vă să economisiţi timp şi bani.

Titlurile dorite – unele căutate îndelung prin librării – pot fi comandate acum direct de la *Editură*!

Consultaţi oferta! Completaţi apoi talonul de comandă (carte poştală) din subsolul paginii. Nu uitaţi să înscrieţi, cu atenţie, titlul şi numărul de exemplare solicitate.

Plata se va face ramburs (la primirea coletului poştal), taxele poştale fiind suportate de editură.

Şi pentru că dumneavoastră apreciaţi cărţile noastre, meritaţi din plin să faceţi parte din **Clubul de carte Institutul European**, beneficiind totodată de reduceri semnificative de preţ.

Astfel:

Suma minimă	**Suma maximă**	**Reducere (%)**
-	19,9 RON	5
20 RON	49,9 RON	10
50 RON	99,9 RON	15
100 RON	149,9 RON	20
150 RON	199,9 RON	25
200 RON	-	30

Numele .....

Cod numeric personal .....

Strada .....

Bl. ..... Sc. ..... Et. ..... Ap. .....

Judeţ (sector) ..... Cod .....

Localitatea ..... Tel .....

CARTE POŞTALĂ

Nu timbraţi

Destinatar

EDITURA

Institutul European

C.P. 161, Cod 700107, IAŞI

Depuneţi cartea poştală, completată, în cea mai apropiată cutie poştală!

Scanned with OKEN Scanner

În aceeaşi seria au mai apărut
(selectiv)

- *Analiza povestirii*, Jean-Michel Adam, Françoise Revaz
- *Avangardismul românesc*, George Bădărău
- *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Alexandru Călinescu
- *Comicul*, Jean-Marc Defays
- *Dor şi armonie eminesciană*, Leonida Maniu
- *Eminescu şi cultura indiană*, Demetrio Marin
- *Fantasticul în literatură*, George Bădărău
- *Introducere în studiile literare*, Dumitru Tucan
- *Marile curente ale criticii literare*, Gérard Gengembre
- *Medalioane*, Zigu Ornea
- *Modernismul interbelic*, George Bădărău
- *Naratologia. Introducere în teoria naraţiunii*, Mieke Bal
- *Neomodernismul românesc*, George Bădărău
- *O teorie a literaturii*, Florica Bodiştean
- *Ocheanul balcanic*, Marius Nica
- *Personalitatea literaturii române*, Constantin Ciopraga
- *Poetica sacrului*, Mina-Maria Rusu
- *Poetica elementelor în lirica lui Lucian Blaga*, Lăcrămioara Solomon
- *Povestea populară*, Michel Valière
- *Romancierii interbelici*, Livia Iacob
- *Romantismul englez şi german*, Mihai Stroe
- *Teoria şi practica semnului*, Ioan S. Cârâc
- *Termenii-cheie ai analizei teatrului*, Anne Ubersfeld

În curs de apariţie:

Teoria povestirii, Franz K. Stanzel

TITLUL	Nr. Ex.
1	.....
2.	.....
3.	.....
4.	.....
5.	.....
6.	.....
7.	.....

Scanned with OKEN Scanner

LIBRĂRII în care puteți găsi cărțile editurii *Institutul European*
(selectiv)

ALBA-IULIA
Librăria *Humanitas*, str. 1 Decembrie 1918, bl. M10, tel. 0258.826007

ARAD
Librăria *Corina*, str. Mihai Eminescu nr. 2, tel. 0257.284749

BACĂU
Librăria *Alexandria*, str. Nicolae Bălcescu nr. 12, tel. 0234.545721

BRAŞOV
Librăria *Ralu*, str. Mureşenilor nr.12, tel. 0268.412601

BUCUREŞTI
Librăria *Mihai Eminescu*, Bd. Regina Elisabeta nr. 5, tel. 021.3158761
Librăria *Verona*, Str. Pictor Arthur Verona nr. 13, tel 0788.758408
Librăria Humanitas *Kretzulescu*, Calea Victoriei nr. 45, tel. 021.3135035

CLUJ
Librăria *Logos*, str. Republicii nr. 11A, tel. 0264.590297
Librăria *Universității*, str. Universității nr.1 Tel.0264.598107
Librăria *Dacia*, str. Memorandumului nr.12 Tel.0264.431494

CONSTANȚA
Librăria *Sophia*, str. Dragoş Vodă nr. 13, tel. 0241.616365

CRAIOVA
Librăria *Școlii*, str. M. Viteazu, bl. 7-14, tel. 0251.412588

DEVA
Librăria *Prescom Divers*, str. Ana Ipătescu nr. 11, tel. 0254.213782

IAŞI
Librăria *Casa Cărții*, Bd. Ştefan cel Mare nr.56, tel. 0232.270610
Librăria *Junimea*, Piața Unirii nr. 4, tel. 0232.412712
Librăria *M. Eminescu*, str. 14 Decembrie 1989, nr. 1, tel. 0232.264528
Librăria *Cubul de sticlă*, Bd. Carol I nr. 3-5, tel. 0232.215683
Librăria *Alexandria*, Str. Al. Lăpuşneanu nr. 21, tel. 0232.206066

PITEŞTI
Librăria *Casa Cărții*, Bd. Republicii, bl. G1, parter, tel. 0248.214679

SIBIU
Librăria *Polsib*, Şos. Alba Iulia nr. 40, tel. 0269.210058
Librăria *Humanitas*, str. N. Bălcescu nr. 16, tel. 0269.211434

SUCEAVA
Librăria *Casa Cărții*, str. N. Bălcescu nr. 8, tel. 0230.530337

TIMIŞOARA
Librăria *Esotera*, str. Lucian Blaga, nr. 10, tel. 0256.431340
Librăria *Noi*, str. Hector, nr. 2-4 tel. 0256.220949
Librăria *Cărtureşti*, str. Aristide Demetriade nr. 1 (Iulius Mall), tel. 0256.247696
Librăria Humanitas *Emil Cioran*, str. Florimund Mercy nr. 1, tel. 0256.433180

Librării ON-LINE
www.euroinst.ro
www. anticariatonline.ro
www.librariaeminescu.ro
www.cartedesucces.ro

Scanned with OKEN Scanner

ACADEMICA

Poetica genurilor literare oferă o amplă şi actualizată sinteză teoretico-aplicativă asupra patternurilor discursive proprii celor trei tipuri fundamentale de texte literare – liricul, epicul şi dramaticul. Problema claseităţii literaturii este dezbătută atât sub aspectele sale tradiţionale, cât mai ales în contextul descris de realitatea literară contemporană, care se sustrage oricăror încercări ferme, angajând teoria genurilor pe o direcţie funcţională, ce priveşte textul literar nu ca produs al unor convenţii mai mult sau mai puţin rigide, ci ca tip individual de discurs, ca modelare *sui generis*, decisă în context comunicaţional.

O carte de referinţă în literatura de specialitate, a cărei miză este atât sistematizarea unui spaţiu teoretic deconcertant prin amploarea şi eterogenitatea sa, cât şi exprimarea unor poziţii critice, personale în problemele controversate ce privesc codificarea generică a literaturii.

DIN SUMAR:

• *E literatura clasificabilă? Genurile literare (genurile – forme de clasare a practicilor literare, momente istorice în evoluţia teoriei genurilor, genurile literare azi, din perspectivă pragmatică)* • *Textul liric* • *Textul epic* • *Textul dramatic*

9 789736 116513
www.euroinst.ro

INSTITUTUL EUROPEAN

Scanned with OKEN Scanner